



Homère

Jacqueline de Romilly

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM



*Que
sais-je?*



HOMÈRE

Jacqueline de Romilly

puf

QUE SAIS-JE ?

Homère

JACQUELINE DE ROMILLY

de l'Académie française

et de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

Professeur honoraire au collège de France

Sixième édition mise à jour

26^e mille



Introduction

L'Iliade et *l'Odyssée* occupent une place à part dans la littérature en général. Ce sont les premières œuvres écrites qu'ait produites la Grèce. D'emblée, elles se sont imposées à l'admiration de tous. Les poètes lyriques grecs, les tragiques, les historiens en ont été nourris et les ont imitées. Leur texte a servi de base à l'éducation en Grèce. Les héros des deux poèmes sont ensuite passés dans le monde moderne où ils ont inspiré d'autres œuvres, des allusions, des rêves poétiques, des réflexions morales. Achille et Patrocle, Hector et Andromaque, Ulysse sont devenus des êtres familiers à tous et capables d'incarner, selon les cas, telle ou telle idée de l'homme. Qui plus est, quand quiconque reprend le texte même d'Homère, encore aujourd'hui, il est difficile de résister à cette simplicité directe, et pourtant nuancée, à cette vie rayonnante, et pourtant cruelle, à ces récits pleins de merveilles et pourtant si humains.

Une telle situation mérite que l'on s'interroge sur les facteurs qui peuvent l'expliquer.

Ceux-ci sont essentiellement d'ordre littéraire. Mais on doit pourtant rendre compte, avant tout, de l'étrange circonstance qui veut que ces œuvres si remarquables soient aussi les premières et qu'elles semblent de la sorte tirées toutes vivantes de rien.

Ainsi doit-on poser d'abord le problème de leur genèse. Celui-ci est difficile, et il a donné lieu à des débats multiples. Les examiner peut être un peu austère : ce détour est cependant nécessaire, car les traits exceptionnels qui caractérisent les œuvres ne prennent tout leur sens que si l'on se fait une idée un peu claire des conditions qui entourèrent leur naissance et de la façon dont il convient de les lire.

Mais on doit garder à l'esprit que ces débats n'ont de sens qu'en fonction de cette lecture et que les découvertes des savants doivent, en fin de compte, renforcer notre émerveillement lorsque, ensuite, mieux informés, nous retournons aux deux poèmes eux-mêmes.

Chapitre premier

Naissance des deux épopées

Homère, pour les Anciens, était un poète du ^{viii}^e siècle av. J.-C., auteur de l'*Illiade*, de l'*Odyssée* et, au surplus, d'autres poèmes, dont les Modernes ont été amenés à lui refuser résolument la paternité. Ce poète, pour les Anciens, vivait en Asie Mineure ou près de l'Asie Mineure. Il est peut-être né à Smyrne ; il a probablement séjourné à Chios ; la tradition le disait aveugle. C'est là tout ce que l'on sait de lui. Mais déjà la date donne à réfléchir.

1. De la guerre de Troie à Homère

L'écart est en effet très grand entre la date du ^{viii}^e siècle et celle de la guerre de Troie, dont traite Homère. La guerre de Troie, elle, se place vers 1200 av. J.-C. Entre le sujet et le récit, quatre siècles se sont écoulés, et des siècles particulièrement riches en rebondissements historiques : on les connaît mieux depuis les découvertes archéologiques qui se sont succédé à vive allure à partir du dernier quart du ^{xix}^e siècle et jusqu'aux toutes dernières années.

Il y eut d'abord la brillante civilisation crétoise, ou minoenne, dont nous connaissons l'élégance et la richesse par les restes de Cnossos. On peut y rattacher les trouvailles plus récentes de l'île de Théra (Santorin). Florissante au milieu du ^{II}^e millénaire, cette civilisation influença probablement celle qui devait lui succéder sur le continent et qui, par beaucoup de traits, lui ressemble : la civilisation mycénienne. Celle-ci dura en gros de 1600 à 1200. Épanouie dans les palais du Péloponnèse, à Mycènes, Tirynthe, Pylos, elle s'imposa ailleurs ; et les Mycéniens soumièrent même la Crète. C'est une civilisation plus rude que la civilisation minoenne, mais riche et puissante. Les fouilles de Mycènes (et, plus récemment, de Pylos) nous ont appris à la connaître, par ses remparts et par son or, par ses armes et ses bijoux, par ses statuettes et ses vases. Les Mycéniens utilisaient une certaine écriture, dont nous avons gardé des traces, sur des tablettes. C'est une écriture syllabique, que l'on appelle le linéaire B et

que, depuis 1953, on est parvenu à lire, constatant de la sorte qu'il s'agissait déjà de grec.

C'est vers la fin de cette époque mycénienne que se situe l'expédition contre Troie, commandée par Agamemnon, roi de Mycènes ; et c'est sur son royaume que nous renseignent les tablettes, dont le déchiffrement se poursuit chaque jour.

Cette guerre de Troie, qu'était-elle donc ? À Troie aussi, on a fouillé, trouvé des traces de villes détruites, identifié une ville VIIa qui serait celle de l'*Iliade*. On a aussi trouvé dans des textes hittites et égyptiens la mention des Achéens comme d'une puissance active en Asie Mineure. Il est probable que ces Achéens ont voulu prendre et piller Troie et l'ont fait. Mais cela ne veut pas dire que la vraie guerre de Troie, même en admettant qu'elle ait eu lieu, ait eu, dans ses causes ou son déroulement, quoi que ce soit qui pût correspondre au récit d'Homère : la légende d'où sortit l'épopée a dû se développer à partir d'un souvenir assez imprécis, rappelant la gloire très réelle qui marqua les derniers temps de la puissance mycénienne.

Car ce sont ses derniers temps. Vers la fin du II^e millénaire, des envahisseurs venus du Nord, les Doriens – qui parlaient un autre dialecte grec – se répandirent partout et brûlèrent tous les palais du continent, cependant que d'autres mouvements de populations semaient le trouble en Asie Mineure. On entre alors dans une sorte de Moyen Âge grec qui durera jusqu'au viii^e siècle. On a perdu l'usage de l'écriture. On pratique le travail du fer, un art géométrique, une vie rude.

Cependant, très vite, à la suite de ces drames et de la surpopulation créée par les Doriens, les Grecs commencèrent à émigrer du continent vers l'Asie Mineure. Ils s'y répandirent par groupes ethniques (entre autres éoliens et ioniens, les premiers au nord, les seconds plus au sud). Vers 800, toute la côte anatolienne était ainsi habitée par des Grecs, le commerce avait repris ; l'âge de la colonisation organisée s'annonçait, on se donnait une nouvelle écriture, en adaptant un alphabet emprunté aux Phéniciens.

C'est dans ce milieu des Grecs d'Asie Mineure, et dans cette époque de reprise, que se place, selon la tradition, la composition de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, aboutissement de quatre ou cinq siècles de souvenirs transmis de façon orale.

À cela, il faut ajouter que peut-être les œuvres composées alors ne l'étaient pas *ne varietur*. Il dut y avoir encore après cette époque des

additions, des modifications, des interpolations. Il y en a dans tous les textes grecs, mais à plus forte raison dans une épopée que l'on pouvait chanter par fragments et retoucher à son gré. Ce n'est qu'à Athènes, sous Pisistrate, donc au ^{vi}^e siècle av. J.-C., que le texte d'Homère fut officiellement fixé et que les épopées durent être récitées à la suite, comme un tout homogène auquel on ne toucherait plus.

L'*Illiade* et l'*Odyssée* sont donc l'aboutissement de plusieurs siècles d'histoire ; et elles peuvent refléter, selon les cas, des souvenirs anciens ou des expériences récentes. Mais surtout, on entrevoit qu'une longue transmission de la tradition a dû nécessairement exister pendant tous ces siècles, qu'elle doit rendre compte des poèmes qui en sont l'aboutissement, et que nous ne la connaissons jamais, puisque rien n'en a été écrit et qu'il s'agissait de poésie orale.

2. Poésie orale

L'existence de cette poésie orale nous est attestée par Homère lui-même.

Il présente en effet dans l'*Odyssée* deux aèdes en train d'exercer leur activité : Phémios à Ithaque et Démodocos chez les Phéaciens. Ils chantent à la fin des banquets, pour le plaisir des grands. Ils sont eux-mêmes traités avec beaucoup d'égards. Mais que chantent-ils ?

Leurs thèmes sont ceux de toute poésie épique : la geste des héros. Dans l'*Odyssée*, il s'agit précisément des héros de la guerre de Troie, mais de deux épisodes que ne raconte pas Homère. Démodocos commence ainsi par chanter une scène dont Homère précise qu'elle était hautement renommée : la querelle d'Ulysse et d'Achille (*Od.*, VIII, 73 et suiv.). Ensuite, Ulysse lui demande de chanter l'histoire du cheval de Troie ; et aussitôt Démodocos s'exécute (491 et suiv.). Par conséquent, les épisodes étaient donnés, déjà connus, célèbres. Mais cela n'empêchait point l'artiste d'y mettre sa marque personnelle : Homère n'hésite pas à dire que la Muse inspire Démodocos (73) et Ulysse dit même : la Muse, peut être Apollon ! Il ne s'agit donc pas d'une simple exécution. Sur le thème donné par la tradition, l'aède brode et combine selon son talent.

On comprend fort bien le principe d'une telle récitation-création si l'on se reporte aux cultures dans lesquelles s'est conservée la poésie orale. C'est pourquoi les savants se sont empressés d'étudier ces cultures avant qu'elles ne disparaissent : en particulier, cela a été fait

en Yougoslavie, par Milman Parry et par son disciple Albert Lord : depuis 1933, ils ont recueilli plus de 12 000 textes de récitations épiques, avec des épisodes qui reviennent, des répétitions, des variantes, des innovations.

Alors tout est devenu plus vivant. On a mieux compris l'extraordinaire pouvoir de la mémoire quand elle est exercée à se passer de l'écriture. On a mieux compris aussi ce qui pouvait soulager cette mémoire, entre autres l'emploi du vers, et surtout l'emploi des formules.

De fait, c'est un des premiers traits qui frappent dans l'œuvre d'Homère : on y trouve constamment des vers ou des demi-vers, ou des groupes de vers qui se répètent. Un héros répond à un autre ou s'élance au combat, ou se fâche, ou revêt ses armes : des vers tout faits servent à le dire ; il suffit de changer le nom propre. Ou bien on voit se lever l'aurore, s'ouvrir un repas de fête, se déchaîner une mêlée : des groupes de vers reviennent dans l'œuvre, chaque fois que revient l'occasion ; ils reviennent exactement comme l'occasion elle-même ; et ils déchargent d'autant l'invention ou la mémoire. De même, les hommes, les objets reçoivent des épithètes que l'on dit « de nature », c'est-à-dire des épithètes toujours les mêmes qui font un demi-vers, qui chantent dans le souvenir et correspondent au caractère premier de l'homme, au trait essentiel de l'objet. Achille est presque toujours appelé « Achille aux pieds rapides » et Hector, « Hector au casque étincelant » ; de même, les chevaux sont « aux sabots massifs » et les lances sont « puissantes ».

Que cette habitude soit née des contraintes de la composition orale est assez indiscutable. Et le fait est que, parfois, ces formules mêmes ont conservé des termes anciens, peu clairs, qui attestent leur ancienneté : on discute encore aujourd'hui sur le vrai sens à donner aux noms d'Héra « aux yeux de bœuf » (*boôpis*) ou d'Hermès « meurtrier d'Argos » (*argeiphontès*) ; peut-être bien Homère ne le savait-il déjà plus.

Mais la comparaison avec les bardes yougoslaves a aussi révélé la souplesse avec laquelle ces formules peuvent être variées et librement combinées. On garde le même schéma métrique, et l'on change un mot, deux mots, un demi-vers ; on garde un premier vers, et l'on refait la suite. Bref, on utilise librement des données qui ne sont là que pour prêter leur aide et qui ne contiennent jamais l'essentiel.

Sans doute ces procédés de composition étaient-ils en usage, en Grèce, depuis des siècles. Il est du reste clair qu'ils ont dû jouer pour presque toutes les épopées dans les diverses civilisations : elles eurent toutes des débuts oraux, et ne furent en général fixées par écrit qu'après

avoir été longtemps récitées. Certaines le furent alors sous des formes diverses comme pour la quête du Graal.

En tout cas, dans le cas d'Homère, le fait nous oblige à regarder avant l'*Iliade* et l'*Odyssée* vers les traditions orales qui ont pu préfigurer telle ou telle portion des deux poèmes.

Il existait, avant Homère, des chants épiques : il l'atteste lui-même pour ce qui n'est pas la guerre de Troie. Le chant XII de l'*Odyssée* fait allusion au navire *Argo* « auquel tous s'intéressent », ce qui renvoie évidemment à des poèmes sur les Argonautes. De même, Homère fait parfois allusion à des héros qu'il suppose connus, comme Œdipe et les siens, qui sont mentionnés dans les deux poèmes. Pour la guerre de Troie même, en dehors des allusions aux épisodes chantés par Démodocos, on peut penser que la référence faite par Phénix à Méléagre, dans l'*Iliade*, IX, 543-599, renvoie, dans sa brièveté même, à quelque poème connu sur Méléagre.

Tout cela serait bien peu si, en fait, nous ne savions pas pertinemment que peu de temps après Homère se sont constituées d'autres grandes épopées, aujourd'hui perdues, mais dont nous pouvons nous faire une idée par des résumés anciens, des citations, des imitations, des illustrations. De ces épopées, qui constituent ce que l'on appelle le Cycle, on sait que plusieurs traitaient des Titans, d'Héraclès et aussi de la famille d'Œdipe (la *Thébaïde*, l'*Oïdipodie*, les *épigones*) ; mais la plupart regroupaient les légendes troyennes qui n'étaient pas dans Homère : l'*éthiopide* et la *Petite Iliade* étaient des suites à l'*Iliade*, de même que le *Sac de Troie*, d'Arctinos de Milet (vii^e siècle ?) ; inversement, les *Chants cypriens* (de Stasinos ? d'Hégésias ?) racontaient en 11 chants ce qui avait précédé les événements de l'*Iliade*. Des *Retours* décrivaient le retour de héros autres qu'Ulysse. De toute évidence, ces épopées, légèrement postérieures à Homère, remontent à des récits oraux antérieurs à lui. Et ainsi se découvre peu à peu toute une geste multiple qui dut se transmettre et s'enrichir jusqu'à la grande éclosion du viii^e siècle.

En plus, il existait certainement des récits d'un tour différent, plus folkloriques, qui ont servi à l'élaboration de l'*Odyssée*. Des spécialistes du folklore en général se sont attachés à retrouver leur forme primitive et à mettre en lumière la façon dont Homère les avait utilisés et modifiés. Circé, les lotophages, le Cyclope, les Sirènes, les vaches du soleil constituent des thèmes qui eux aussi avaient un long passé avant Homère.

Tout ceci a donné lieu à quantité de recherches sur les sources

d'Homère. On a relevé les mélanges possibles et décelé dans l'*Odyssée* la trace de thèmes qui viendraient des *Argonautiques*. On a aussi cherché à isoler, à partir des témoignages sur le Cycle, des poèmes qui auraient été à la source de l'arrangement de thèmes choisis par Homère dans l'*Iliade* ; ce serait selon les uns le cas de la *Méléagride*, où la colère de Méléagre, refusant de combattre, aurait inspiré celle d'Achille ; ce serait surtout le cas de l'*éthiopide* ou plus exactement d'une *Memnonide* d'où serait née l'*éthiopide*, et qui racontait comment Achille tua Memnon, pour venger la mort de son ami Antilochos, tout comme, dans l'*Iliade*, il tua Hector pour venger la mort de Patrocle. Des thèmes communs aux deux histoires (la scène des balances de Zeus, l'enlèvement du corps de Memnon par le Sommeil et le Trépas, comme pour celui de Sarpédon dans l'*Iliade*) constituent des indices supplémentaires. On peut aussi admettre qu'Homère a pris dans ces récits des thèmes qu'il a transférés à d'autres : la mort d'Achille, que racontait l'*éthiopide* et qui devait faire partie des récits antérieurs à Homère, a pu inspirer bien des détails de l'*Iliade*, à commencer par la mort de Patrocle, ce double d'Achille.

De là sont nées des comparaisons souvent révélatrices. Mais il est surtout important pour notre propos d'en connaître la possibilité et de mesurer la variété des thèmes traités par les aèdes, avant Homère. Ces chants plus ou moins fixés, plus ou moins étendus, plus ou moins brillants, sont ceux à partir de quoi se sont élaborés les poèmes d'Homère tout comme ceux du Cycle. Le surgissement des deux poèmes est donc moins soudain et moins miraculeux que l'on n'eût pu croire : un long polissage l'a précédé.

Pourtant, le contraste ne saurait échapper : quelque chose de nouveau commence quand on passe des poèmes oraux à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*.

3. Enfin Homère vint

En même temps qu'un aboutissement, ces deux poèmes sont un début.

Chacun des deux est un grand ensemble, de 12 000 ou 15 000 vers, donc dépassant de beaucoup les possibilités d'une récitation isolée.

Chacun est savamment composé et regroupe, autour d'un thème unique, tout un ensemble d'épisodes, liés entre eux par des liens logiques et dramatiques. L'*Iliade* n'est pas un ensemble d'épisodes n'ayant pour trait commun que d'appartenir à la guerre de Troie ou aux exploits d'Achille : c'est l'histoire d'une colère et de ses

conséquences tragiques, jusqu'au moment où, après la vengeance, vient enfin l'apaisement. Le poème comporte une progression ; chaque épisode retentit sur le suivant ou répond au précédent. Les moments différents de la guerre se lient entre eux. Ils se combinent avec le drame personnel d'Achille. La mort de Patrocle et celle d'Hector se répondent. Le déchaînement du combat s'accroît, puis la réprobation de la violence progresse. Rares sont les épisodes qui pourraient impunément être déplacés ou bien isolés. On aborde donc là la grande création littéraire, composée et délibérée. Elle contraste profondément avec les épisodes choisis qu'évoque l'épisode de Démodocos dans l'*Odyssée*.

De plus, l'esprit des deux poèmes devait différer assez largement des chants épiques en général : en tout cas, il diffère de celui que l'on peut retrouver dans les poèmes du Cycle et où semble s'être accumulée une beaucoup plus grande masse de monstruosité, de merveilleux et d'anecdotes – comme on en trouve dans les épopées des autres civilisations. L'action chez Homère est centrée sur un enchaînement de faits d'ordre tout humain, mais les personnages et les événements se rapprochent eux aussi de l'humain.

Du reste est-ce un hasard si ces poèmes sont pratiquement contemporains du retour de l'écriture ? Si celle-ci n'a pas aidé à leur composition, ce qui est incertain, elle a en tout cas servi à les fixer ; et elle les a ainsi recueillis et transmis, à la différence de quantité d'autres, certainement à cause de leur réussite même.

Venues de la poésie orale, les deux épopées d'Homère s'en détachent pour ouvrir le règne de la littérature. Et si la longue suite des poèmes oraux peut expliquer la progressive maturation qui en a permis la naissance, il y faut joindre le réveil conquérant qui marque le début d'une ère nouvelle.

Les choses ne sont pourtant pas tout à fait claires pour autant. Car on peut se demander si cette grande première s'est faite en une fois et si, dans les deux épopées, il ne subsiste rien de ce devenir tâtonnant dont elles sont sorties. Le fait est que, entre ce début progressif et ce grand effort de construction structurée, les critiques ont hésité, cherchant à faire la part de l'unité et de la diversité. C'est ce que l'on appelle la « question homérique ».

4. La question homérique

Cette question a été ouverte en 1795 par la publication de l'ouvrage de F. A. Wolf, dont le titre était, en latin, *Prolegomena ad Homerum*. Il avait été précédé par celui de l'abbé d'Aubignac, *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Iliade*, ouvrage remontant en fait à 1664 mais publié en 1715, qui présente la même inspiration mais eut moins de retentissement.

L'étude de Wolf ouvrait la voie aux thèses dites analystes qui ne cessèrent d'être, depuis lors, reprises, améliorées, corrigées et revues. Les noms de Gottfried Hermann puis de Lachmann et de Kirchhoff en ont jalonné l'histoire, suivis par Wilamowitz, par Van der Mühll et par Paul Mazon, qui, dans l'*Introduction à l'Iliade* (CUF, 1942), leur a donné un tour fondé sur l'analyse littéraire.

Ces thèses consistent à rappeler la longue tradition orale à laquelle puisent les épopées homériques ainsi que les retouches qui durent être apportées au canevas primitif, et à relever dans le texte, tel que nous l'avons, des traces de cette élaboration progressive. Les analystes admettent dans les épopées l'existence d'éléments de dates diverses, de sutures plus ou moins heureuses et de contradictions éventuelles. Ils cherchent à déceler un état premier des poèmes, beaucoup moins ample que l'état actuel, et à isoler les apports successifs qui introduisirent dans cet état ancien soit des chants, soit des groupes de chants, soit des passages plus brefs, de quelques vers ici ou là. Et ils apprécient le bonheur plus ou moins grand de ces diverses additions – Homère étant alors le nom donné à l'auteur des poèmes avant les additions les plus tardives et les moins heureuses.

On voit assez sur quoi se fonde le sentiment de ces critiques. La longue tradition orale est indiscutable. La présence de passages « modernes » ne l'est pas moins. Et dès l'instant où l'on est sensibilisé à ce problème, des bizarreries de composition apparaissent.

On peut laisser de côté telle petite entorse à la stricte cohérence, comme toute œuvre peut en contenir ; ainsi quand on trouve dans l'*Iliade* un héros tué au chant V (576) et vivant au chant XIII (658), ou quand, dans l'*Odyssée*, une armure est prévue au chant XVI (295), mais ignorée ensuite au chant XIX : quelle œuvre moderne, composée par écrit, serait sûre d'éviter ces flottements ?

En revanche, dans les deux épopées, il y a des contradictions ou des doublets qui étonnent davantage.

Par exemple, dans l'*Iliade*, on est surpris de voir Achille espérer, aux chants XI et XVI, une ambassade qu'il a en fait reçue et repoussée. On

est également surpris de voir le mur bâti par les Achéens figurer aux chants VII et XII, mais ne plus sembler exister ailleurs. On se demande pourquoi on a, après le combat singulier du chant III (Pâris contre Ménélas), un nouveau duel du même genre au chant VII (Hector contre Ajax). Certains chants semblent mal rattachés à l'œuvre, et on a jugé qu'ils lui étaient, à l'origine, étrangers : ainsi le chant X, ou Dolonie, que, jusqu'à Pisistrate, on avait, selon la tradition, hésité à placer là où il est.

Ces problèmes sont encore plus compliqués pour l'*Odyssée*, à cause des retours en arrière qu'exige la dualité de l'action. Certains ont même voulu écarter cette dualité d'action et ont tiré argument de la double assemblée des dieux, aux chants I et V, pour considérer tous les chants relatifs à Télémaque comme un élément à l'origine indépendant, qui aurait été rattaché à l'autre par une répétition un peu maladroite. Inversement, vers la fin du poème, on a été gêné par les retards imprévus apportés à la reconnaissance d'Ulysse (la scène du bain ne menant à rien), et l'on a cru voir là une combinaison de versions différentes. Surtout, là aussi, certains chants ont paru suspects et tardifs. C'est le cas pour une bonne partie du chant XI (Ulysse en présence des morts ou première *nekuia*) : même ceux qui considèrent le début de cet épisode comme ancien découvrent des additions tardives dans la longue série des héroïnes du passé ou des grands criminels, qui gonfle inutilement l'exposé ; l'évocation s'attache à des héroïnes athéniennes, ou thébaines, et elle suppose une inspiration religieuse un peu différente du reste. De même, le chant XXIV, avec la seconde *nekuia* et même la visite chez Laërte qui suit, a été considéré dès l'Antiquité comme une addition tardive ; et les Modernes ont largement suivi cet avis.

On ne saurait ici énumérer toutes les critiques ni toutes les condamnations. Elles sont légion ; et leur recherche a eu l'avantage d'attirer l'attention sur quantité de détails du texte auxquels on n'avait pas pris garde. Mais, si la désignation de quelques passages postérieurs aux autres peut être admise par presque tous, la même recherche a ailleurs donné lieu à des réponses ; et les unitaires ont tenté, souvent avec succès, d'expliquer par des raisons d'ordre littéraire les faits ainsi relevés pour leur bizarrerie.

En face des analystes se dresse en effet l'école des unitaires qui refusent de laisser ces problèmes de détail modifier l'impression générale. Cette école peut admettre telle ou telle addition tardive, mais reste avant tout sensible à l'unité de composition, partout perceptible. Ce n'est pas là une doctrine neuve ; et elle a inspiré moins de livres que l'autre ; elle a cependant pris une importance accrue par

réaction contre les excès mêmes de l'analyse : la pulvérisation des épopées en éléments incohérents va en effet contre l'impression première, qui est celle d'une admirable homogénéité ; et le fait est qu'à part certains passages isolés il a fallu attendre plus de vingt-cinq siècles pour que les fameuses difficultés relevées par les analystes soient seulement perçues.

Les unitaires se sont donc attachés à montrer que tel doublet, tel retard, tel détour dans le récit étaient délibérés et savamment utilisés en vue de fins littéraires...

C'était là un dialogue de sourds, opposant une critique technique à des appréciations d'ordre littéraire. Toutefois, ces positions devaient se rapprocher l'une de l'autre, avec l'apparition d'une troisième école, formée de ceux que l'on appelle les néoanalystes et représentée essentiellement par W. Schadewaldt en Allemagne et J. Kakridis en Grèce.

Leur attitude se fonde sur l'évolution même de la poésie orale, telle qu'elle a été décrite plus haut. Oui, Homère se situe au terme d'une longue histoire ; il emprunte à des sources qui peuvent être d'origines et de dates diverses ; et l'on peut parfois saisir dans son œuvre le reflet de ces sources. Mais, en revanche, non : cela n'implique pas que la composition des épopées soit un agrégat de pièces disparates, manquant d'homogénéité et d'art littéraire. En fait, le poète utilisait des récits au départ isolés, les combinait, les soudait avec plus ou moins de bonheur ; mais, si l'on met à part certains passages assez nettement tardifs, l'essentiel du travail d'élaboration a été fait par le poète lui-même. On renoncera donc soit à récrire le texte en bouleversant l'ordre des passages, soit à distinguer de façon résolue un poète A et un poète B, sans parler de plusieurs autres : l'histoire est trop complexe pour permettre ces tris. L'étude d'Homère sera faite de multiples comparaisons de détail, tentant de remonter aux sources et de déceler les indices de cette diversité initiale ; mais leur résultat sera toujours de définir l'effort d'assimilation, de modification, de réinterprétation qui apporte dans cette matière diverse la marque propre du poète.

Naturellement, c'est là un résumé simplifié ; car les doctrines et les arguments varient avec les auteurs. Néanmoins, une telle attitude a l'avantage de concilier dans une large mesure les points de vue précédents, et de rendre à l'épopée homérique, tout ensemble, son passé multiple et sa radicale originalité au seuil de l'âge littéraire.

Dans une telle perspective, le nom d'Homère s'attache bien à l'auteur

d'une ample création poétique lucidement composée, à partir d'éléments qui sont, eux, divers et de dates diverses.

Il reste cependant un problème qui n'a pas encore été effleuré ici. En effet on a, jusqu'à présent, parlé ensemble de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* ; or, les deux poèmes présentent des différences importantes. Le style est le même, l'inspiration générale est la même. Et pourtant, ce sont deux mondes différents qu'apportent les deux épopées.

La différence des sujets peut y être pour quelque chose. L'une traite d'une guerre et oppose les héros entre eux. L'autre traite d'un retour et d'aventures solitaires sur la mer, opposant un homme seul aux tempêtes, ainsi qu'aux monstres et aux magiciennes. Mais cette différence elle-même est à expliquer, en même temps que beaucoup d'autres. Celles-ci concernent le ton et les habitudes ; et elles suggèrent qu'un certain temps doit séparer la composition des deux poèmes.

Historiquement, l'*Odyssée* s'intéresse aux pays de l'Ouest qui ne devaient pas avoir retenu beaucoup l'attention avant les débuts de la colonisation. Et elle parle souvent des Phéniciens qui ne se sont guère répandus dans la Méditerranée avant 900, et que l'*Illiade* ne mentionne qu'une fois. Elle décrit d'autre part un état social et politique plus complexe que celui de l'*Illiade*. Moralement, l'*Odyssée* connaît diverses règles qui ne semblent pas aussi nettes dans l'*Illiade* – le droit des suppliants par exemple ; et les dieux sont les mêmes, bien sûr, mais ils sont plus attachés à la justice dans l'*Odyssée* que dans l'*Illiade* ; ils sont moins nombreux à intervenir auprès des hommes ; il y faut un sentiment à part et personnel, comme celui qui lie Ulysse et Athéna ; et un respect pour le mystère divin tend à remplacer les affrontements sans détour de l'*Illiade*. – Enfin, littérairement, l'*Odyssée* a moins de force, mais plus de séduction, de discrétion, de demi-teintes, une psychologie plus nuancée. Il y a parfois dans l'*Odyssée* comme un refus de l'héroïque, comme un reniement de l'épique.

Ces différences peuvent s'expliquer de deux façons. Elles peuvent être dues à l'écoulement d'un temps assez long et séparer un auteur jeune et plus âgé. Ou bien elles peuvent être dues au fait que l'*Odyssée* élaborée dans l'école d'Homère, selon les mêmes principes et la même vision d'ensemble, l'a pourtant été sous la direction créative non pas d'Homère, mais d'un de ses continuateurs. Le caractère impersonnel de la création littéraire à l'époque et le rôle joué par la mémorisation et le sens des traditions expliqueraient alors les parentés.

Sans vouloir trancher la question, qui doit nécessairement rester du

domaine de l'incertain, on continuera ici d'appeler Homère l'auteur de l'*Odyssée* comme celui de l'*Illiade* et de définir sous ce nom l'originalité et l'éclat qui lient les deux épopées entre elles dans leurs traits les plus profonds. Le contact avec l'épopée a du moins cet avantage que l'œuvre y compte plus que l'auteur.

Chapitre II

Le monde épique et l'histoire

D'après ce que l'on a vu au chapitre précédent, le monde épique est comme la somme d'une série de siècles. De ce fait, il n'est un témoignage sur aucun, et l'épopée s'installe d'emblée dans le domaine d'une réalité fictive et littéraire. Cela est aussi sensible dans la langue même qu'elle emploie que dans les données de l'histoire ou de la société qu'elle évoque.

1. La langue homérique

La langue homérique combine les lieux et les temps en une langue à part, faite pour l'épopée.

Les traditions épiques remontaient évidemment très haut dans l'histoire du grec ; et les deux épopées ont conservé des archaïsmes remarquables qui devaient n'être plus en usage au ^{viii}^e siècle et moins encore au ^{vi}^e, ces formes anciennes ayant été souvent remplacées par d'autres, plus modernes, que l'on rencontre aussi ; et, à partir du ^{vi}^e siècle, en plus, des atticismes se sont introduits dans le texte.

Souvent, c'est la métrique qui permet de remonter aux formes initiales. Le verbe ὀράω, ayant été bientôt contracté en ὀρῶ, la métrique indiquait la nécessité d'une brève supplémentaire, et les aèdes ont prolongé l'ῶ en une brève et une longue ; là-dessus, on a écrit un ὀρόω, qui n'a jamais existé : la graphie reflète ainsi la trace de l'usage ancien que la langue a oublié.

De même, la métrique tenait parfois compte d'une consonne perdue, le J ou digamma. Ce digamma s'étant perdu, la consonne a continué à compter pour le mètre, sans être écrite ni prononcée – mais pas toujours ! On a fait le calcul des cas où elle comptait ou ne comptait pas ; on a tenté de voir si ces cas correspondaient aux parties d'allure plus ancienne ou plus récente ; on a tenté de corriger le texte là où le digamma ne comptait pas. Mais rien de net n'en est sorti. Il est vrai que le digamma est presque toujours là dans les formules, et plus rare

ailleurs, mais le mélange est constant, et il faut bien admettre que l'aède jouait sur un double jeu de possibilités et mêlait à son gré les formes archaïques ou modernes.

De même encore, il choisissait, selon l'inspiration et la commodité, entre le génitif archaïque en -οιο et le génitif moderne en -ου (sans compter des formes en -οο que l'on peut parfois restituer). Ou bien encore il choisissait entre des formes de datif pluriel en -οιοι (anciennes) ou bien en -οις (plus récentes) : et la métrique interdit d'unifier cette libre variété. La langue homérique est un mélange de formes d'époques diverses qui n'ont jamais été employées ensemble et dont la combinaison relève d'une liberté purement littéraire.

De façon plus étrange encore, elle combine les formes de divers dialectes. Sans parler des atticismes, qui sont des transformations posthomériques, il est manifeste que les épopées associent des éléments appartenant aux deux grands groupes ethniques qui s'étaient partagé la part du lion en Asie Mineure : éoliens et ioniens. L'ionien emploie l'η pour l'ᾱ long du grec commun. Et c'est pourquoi les traductions respectent l'usage et parlent d'Athéné. Inversement, le génitif en -ᾱο est un éolisme – et la métrique l'impose très souvent. Souvent les formes se juxtaposent : l'infinitif en -μεναι est éolien, l'infinitif en -ειν est ionien ; or, l'on rencontre les deux, mêlés. Pierre Chantraine, grand spécialiste de la langue homérique, à qui nous empruntons ces exemples, écrit donc (dans *l'Introduction à l'Iliade*, Cuf, p. 108) : « Le dialecte homérique présente une coexistence irréductible de formes ioniennes et éoliennes. »

On a tenté d'expliquer ce mélange de diverses façons. Pour les uns, les poèmes auraient été composés en éolien, puis ionisés (avant d'être, par endroits, atticisés). D'autres ont pensé qu'ils avaient pu être composés dans une région où les deux dialectes se mêlaient, grâce à des influences réciproques. Il est plus conforme aux faits d'admettre que ces formes qui voisinent correspondent à une contamination réelle, effectuée au cours du temps, et mêlant les deux dialectes tout comme le poète mêle des formes plus ou moins anciennes ; on peut ajouter qu'affleurent parfois des formes d'autres dialectes : la langue homérique dans sa diversité délibérée n'a jamais été parlée par personne. Elle ne l'a été que par des poètes. Elle reflète tout ensemble la longue tradition d'où elle est sortie et l'aspiration délibérée à être une langue poétique. Après tout, l'hexamètre dactylique, avec ses six pieds, formés de dactyles (une longue, deux brèves) et de spondées (deux longues), n'était pas non plus la façon de parler des gens ! Plus tard, le mètre et la langue devaient être parfois imités dans la littérature grecque classique : ces « homérismes » correspondent

toujours à un certain désir de faire noble et littéraire. Par ses traits extérieurs eux-mêmes, l'épopée a pour trait premier de rompre avec la réalité quotidienne.

2. Les usages et les objets

Le monde épique est de même un monde un peu irréel qui appartient à un passé multiple et toujours embelli. Ses personnages sont des héros et des rois, supérieurs aux êtres du présent.

Beaucoup sont des fils de dieux, ce qui déjà les met à part. Achille est fils de Thétis, une déesse, et son père, Pélée, est petit-fils de Zeus. Énée est fils d'Aphrodite, Sarpédon est fils de Zeus. De toute façon, ils sont plus grands, plus forts, plus valeureux que les hommes normaux. C'est un peu parce qu'ils sont des rois. C'est aussi parce qu'ils appartiennent à un passé paré de couleurs plus belles. Quand un héros accomplit quelque prouesse physique, Homère remarque volontiers que nul n'y parviendrait parmi les hommes de son temps, fût-ce en se mettant à deux (V, 302-304 et XX, 286-288 ; XII, 381-383 et 447-449). Même à l'intérieur du monde épique, on garde le souvenir d'une génération plus forte encore, d'une génération mythique, qui luttait contre des monstres et des géants ; et le vieux Nestor remarque au chant I : « Ah ! contre ceux-là nul aujourd'hui ne pourrait plus lutter des mortels d'ici-bas » (271-272). L'épopée évoque la gloire des héros d'antan, et ses protagonistes sont pour l'âge du poète des êtres à part, supérieurs à l'expérience contemporaine.

Ils sont tous puissants, courageux, épris d'honneur. Ils sont « les meilleurs » et savent tout sacrifier à l'honneur d'un tel titre.

Ces simples indications invitent déjà à traiter l'évocation du passé, dans les poèmes, non comme un témoignage, mais comme l'évocation embellie d'un monde révolu.

De là résulte la difficulté qu'il y a à interpréter les réalités concrètes qu'évoque le poète, et qui souvent se combinent entre elles, sans qu'aucun souci de rigueur historique préside à l'évocation. La juxtaposition d'usages et de réalités concrètes n'est donc pas à mettre au compte de dates de composition diverses pour tel ou tel épisode, mais révèle de libres emprunts à des réalités différentes, qui se trouvent annexées au monde épique.

Enterre-t-on les morts (comme à Mycènes) ? Les brûle-t-on (comme il

arrive pour Patrocle) ? Les deux usages se sont sans doute succédé ; et Homère aura mêlé son temps et celui du passé. Porte-t-on des boucliers longs, couvrant tout le corps, ou de petits boucliers ronds ? Ils se sont sans doute succédé, et les héros d'Homère ont tantôt l'un et tantôt l'autre – bien que le poète s'attarde surtout à décrire les plus curieux, c'est-à-dire les plus anciens. Et les femmes ont-elles un rôle ? On dirait bien que non, à voir le sort de Pénélope ; mais, si l'on passe à la reine Arétè, souveraine des Phéaciens, on découvre une image tout autre. Et Arétè a épousé son frère, comme cela s'est pratiqué si longtemps en Égypte. Homère en fait un cas d'exception, dû à la raison et à la noblesse de la reine. Mais n'y a-t-il pas là quelque lointain souvenir de ces temps révolus, où les grandes divinités étaient des déesses ? Dans ce royaume de merveilles règnent des mœurs inconnues ailleurs... Du reste, le même trait s'observe pour les demeures : le palais luxueux des Phéaciens, avec ses murs de bronze, sa frise, ses portes d'or, aux montants d'argent, est bien différent du palais d'Ulysse à Ithaque et semble appartenir à une autre époque ou au rêve d'une autre époque. Quant aux vêtements mêmes, ils sont toujours beaux, toujours fins, toujours brillants ; mais ils diffèrent parfois et donnent du souci aux commentateurs trop soigneux. Un exemple est célèbre : celui de la coiffure qu'au chant XXII, lors de la mort d'Hector, Andromaque rejette loin d'elle. Homère énumère le diadème, la coiffe et son cordon tressé, le voile enfin, cadeau de nocces d'Aphrodite. L'ensemble a un air oriental et ancien. Mais il n'en est question nulle part ailleurs dans l'épopée ; et même quand c'est Héra qui se pare, pour séduire le roi des dieux, elle ne met qu'un voile « tout beau, tout neuf, blanc comme un soleil » (XIV, 184-185). Pourvu que ce soit beau et luxueux, Homère accueille tout.

Naturellement, il s'opère cependant une moyenne ; et l'on peut dire que le monde homérique est essentiellement celui du ^x^e siècle au ^{ix}^e siècle, puisque le poète ne connaît déjà plus très bien les réalités antérieures et que cependant il s'efforce d'évoquer un passé qui soit différent de son temps. C'est ce postulat qu'a admis M. Moses Finley dans son étude sur *Le Monde d'Ulysse* ; et, pour qui cherche à décrire une société, c'est là une attitude commode. Mais il n'empêche qu'il s'agit là d'une moyenne et que souvent, du point de vue littéraire, le mélange des temps est révélateur.

Il est déjà intéressant de constater que parfois on devine, à travers le texte du poète, le souvenir d'usages anciens, inconnus de lui. Quand Achille immole de jeunes Troyens sur le bûcher de Patrocle, il retrouve un vieux rite de sépulture, attesté par l'archéologie ; mais, dans le poème, il semble s'agir d'un geste unique, issu d'un désir de vengeance sans précédent. Et, quand Achille traîne autour du tombeau

de Patrocle, par trois fois, le corps d'Hector, il est clair aussi qu'il s'agit d'un autre rite, de consécration cette fois, attesté par de nombreux textes. Pourtant, Homère présente le geste, là aussi, comme la marque exceptionnelle de sentiments exacerbés.

Ce sont là des cas limites. Mais on constate aussi que, souvent, le poète juxtapose un monde, pour lequel il veut « faire ancien », avec son monde à lui, qui intervient sans qu'il y songe.

Cela arrive dans bien des cas, et en particulier dans les comparaisons.

Il faut en effet prendre en considération cette dimension nouvelle que le poète donne à son texte, par l'habitude des comparaisons. *L'Iliade* oppose des guerriers et des rois, qui s'affrontent sur un terrain unique. Mais les comparaisons introduisent tout le reste : le ciel, la mer, la tempête, les bêtes sauvages, mais aussi le monde modeste des paysans, des bûcherons, de l'âne dans le blé, des mouches dans l'étable... Ainsi est corrigé, et rapproché de nous, ce que le monde épique pourrait avoir de trop héroïque. Mais ainsi aussi se font les glissements dans le temps, imperceptibles à première vue. Ils peuvent rendre compte de certains décalages dans le domaine des usages : le fer et la pêche en sont des exemples.

Le monde des héros est l'âge du bronze. Le fer, à cette époque, était pourtant connu ; mais il constituait encore une rareté. De fait, tout est en bronze, dans l'épopée – tout ou presque. Lorsque Achille offre un prix pour les jeux, un bloc de fer, il vante la valeur de ce prix et l'usage que peut en faire l'agriculture (XXIII, 831 et suiv.). Mais au détour des épithètes ou des comparaisons, Homère dit volontiers que les héros ont « un cœur de fer », ou que l'œil brûlé du Cyclope grésille comme le fer que l'on trempe. Les façons de parler sont de son temps, les armes des héros d'un autre. On remarque d'ailleurs que le fer intervient moins, par rapport au bronze, dans *l'Iliade* que dans *l'Odyssée*.

De même, les héros ne mangent normalement que de la viande ; il faut des conditions cruelles pour qu'ils aient recours au poisson (*Odyssée*, IV, 368-369 ; XII, 329-331). Mais les comparaisons évoquent fréquemment la pêche, dont l'importance correspond à l'époque du poète. Ici encore, *l'Odyssée* semble prendre la tête ; elle signale la pêche comme une ressource importante – cela dans un passage que certains jugent tardif.

Mais, plus que tout, l'exemple de la bataille est caractéristique.

Les combats de l'*Iliade* utilisent des chars (les héros ne montent pas à cheval, sauf une fois, dans la *Dolonie*, ce chant précisément qui peut sembler tardif). Mais les chars homériques ont ceci d'étrange qu'ils ne combattent pas. Tel avait pourtant dû être leur rôle à l'origine, comme cela est attesté pour d'autres pays : de fait, Homère évoque une telle bataille une fois, au chant IV de l'*Iliade* (297 et suiv.). Dans le reste des poèmes, les chars ne servent plus qu'à transporter les héros jusqu'aux premières lignes, à les attendre, à les ramener. Et un tel usage est difficile à imaginer, avec la confusion qu'il devait entraîner. Peut-être n'a-t-il existé que dans l'univers poétique d'Homère ; peut-être celui-ci avait-il entendu parler des chars, de loin, et les avait-il rencontrés dans la tradition ; il aurait dans ce cas adapté leur rôle, qu'il ne connaissait plus, au souci d'exalter la valeur individuelle des héros. De fait, ces combats d'homme à homme font tout l'essentiel de l'*Iliade*. – Pourtant, à l'époque du poète une nouvelle sorte de combat commençait à exister : elle devait aboutir à la création des hoplites et de la phalange. En tout cas, elle ne reposait plus sur l'héroïque valeur de quelques protagonistes, mais sur des masses anonymes formées d'hommes solidaires. Or, dans certains passages précis de l'*Iliade*, on voit affleurer ce mode de combat, qui tranche sur le reste.

C'est le cas dans un groupe de vers répété en XIII, 130 et suiv. et XVI, 214 et suiv. : « La lance fait un rempart à la lance, le bouclier au bouclier, chacun étayant l'autre ; l'écu s'appuie sur l'écu, le casque sur le casque, le guerrier sur le guerrier. Lorsqu'ils se penchent, les casques à crinière heurtent leurs cimiers éclatants, tant ils sont là serrés les uns contre les autres. » La guerre ancienne survit, partiellement oubliée ou incomprise ; la guerre moderne surgit au détour d'une description qui n'était destinée qu'à préparer l'action individuelle à venir ; entre les deux s'instaure un combat plus ou moins irréel et proprement épique.

Cet éclectisme des deux poèmes explique le caractère à la fois émouvant et décevant que présentent les découvertes récentes des savants en quête de réalités homériques.

3. Homère et la réalité redécouverte

On a retrouvé l'élégance des palais crétois. On a retrouvé la richesse de Mycènes. On a retrouvé le site de Troie. Tout cela reste saisissant. Mais tout cela ne nous a rien appris, sinon à faire jouer plus aisément notre imagination à la lecture des poèmes. Si le masque d'or de Mycènes évoque avec force la « Mycènes pleine d'or » d'Homère

(*Iliade*, VII, 180 ; XI, 46 ; *Od.*, III, 304), il est en fait de plusieurs siècles antérieur au héros d'Homère dont on lui a donné le nom. De même, pouvoir contempler le site de Troie et s'y représenter les scènes de l'épopée donne à celle-ci une présence accrue. Mais les distances et les repères ne cadrent pas parfaitement : peut-être Homère ne connaissait-il le site que par ouï-dire ; et les détails devaient se plier à la création poétique plutôt que l'inverse. Enfin, on a tout à coup pu lire les documents des palais mycéniens, des documents contemporains d'Agamemnon. Et l'on a cru que toute l'interprétation d'Homère allait en être renouvelée. Et puis l'on a dû déchanter. Là aussi, il était émouvant de voir le seigneur, l'*anax*, s'insérer soudain dans la réalité de l'histoire. Mais les documents déchiffrés ont livré des comptes, des listes, toute une bureaucratie dont on ne trouvait aucun équivalent dans les poèmes. Homère ne semble pas avoir connu ces royautes fortement organisées : de toute manière, il est naturel que les récits épiques ne s'y soient pas attachés. Les documents livraient l'autre face de la réalité. Au lieu de montrer que le monde homérique avait bel et bien existé, ils montraient combien il appartenait au domaine embelli de l'œuvre épique. Parfois, on a lu sur ces tablettes les noms mêmes de héros d'Homère – comme Achille (à Cnossos) et Hector (à Pylos). Mais il ne s'agit pas des héros d'Homère. Il n'est même pas sûr que ces héros n'aient pas été inventés par les aèdes et doués de noms alors en vogue. Après tout, Hector était troyen... Entre les documents soudain révélés et le contenu des poèmes, il n'y a pas un lien beaucoup plus étroit qu'entre la *Chanson de Roland* et des actes notariés de l'époque de Roland.

En revanche, si l'on ne passe pas aisément des grandes découvertes des dernières décennies à l'explication des poèmes, et s'il faut se contenter d'une ferveur imprécise devant l'histoire ainsi entrevue au travers de la fable, il est des rencontres ponctuelles qui établissent entre l'archéologie et l'œuvre un lien étroit et une brusque coïncidence. Il s'agit d'objets – et, naturellement, d'objets d'époques diverses.

Ces rencontres sont d'autant plus admirables quand il s'agit non pas d'objets usuels, mais d'objets remarquables qu'Homère s'attache à décrire. Certains exemples sont célèbres.

C'est le cas du casque que porte Ulysse au chant X de l'*Iliade* et qui est « travaillé dans le cuir d'un bœuf », avec, à l'extérieur, « les dents luisantes d'un sanglier aux crocs blancs, disposées en grand nombre, avec art et savamment » (261-265) : les documents mycéniens nous en ont montré de tels. Une fresque du palais de Nestor à Pylos en apporte l'image pour les environs de 1200 av. J.-C., et une fresque d'Acrotiri, à

Théra-Santorin, pour les environs de 1480 av. J.-C. Autrement dit, ce casque d'Ulysse, qui est seul de son espèce dans l'*Iliade*, constitue un très ancien souvenir, et devait déjà être une rareté bien avant Homère : il a traversé les siècles, et nous pouvons, nous, soudain, vérifier la validité de la description.

De même pour le grand bouclier d'Ajx, « pareil à une tour », et fait de sept peaux de bœuf, recouvertes d'une huitième couche, en bronze (*Iliade*, VII, 219-223) : l'archéologie en apporte des images et, dans le cas de la fresque de Théra, nous le montre associé au casque à dents de sanglier ; mais les documents montrent aussi que ce genre de bouclier avait déjà presque disparu à l'époque de la guerre de Troie...

De même encore la coupe de Nestor qu'Homère décrit avec soin, comme une rareté (*Iliade*, XI, 633-635 : « Elle est ornée de clous d'or. Elle a quatre anses et deux colombes d'or becquetant à côté de chacune et un support double au-dessous ») : les fouilles de Schliemann en ont ramené au jour une qui lui ressemble fort, à cela près qu'elle n'a que deux anses. Cette coupe mycénienne n'a pratiquement pas d'équivalent dans les trouvailles des siècles postérieurs. Il semble donc bien que, dans tous ces cas, on soit en présence d'objets dont la tradition avait gardé le souvenir, pour leur curiosité ou pour leur beauté et dont la réalité nous a été rendue.

D'autres fois, le témoignage est moins complet, mais non moins frappant, dans la mesure où il nous met en présence de techniques d'art évoquées avec respect par le poète et plus ou moins perdues ensuite. Quand Homère décrit, longuement, la beauté du bouclier fabriqué par Héphaïstos pour Achille, il évoque la technique de l'incrustation, telle qu'elle était pratiquée sur les poignards retrouvés à Mycènes. Quand il évoque le palais idéalisé du roi Alcinoos, il parle, pour les portes et les montants, d'or et d'argent ; mais il parle aussi d'une frise de lapis-lazuli ou de smalt (*Od.*, VII, 87) ; or, les tombeaux de Mycènes ont apporté des fragments de cette matière et ont révélé une frise faite de telles incrustations à Tirynthe. C'est donc encore un souvenir, ici encore, venu de loin, et dont on a de nos jours mesuré la fidélité. On retrouve, en revanche, cette même matière sur la cuirasse que le roi de Chypre Cinyras a offerte à Agamemnon (*Il.*, XI, 23-28) ; et là, elle n'a rien de mycénien, mais rejoint une forme de travail plus récent dans lequel excellait Chypre, sous l'influence phénicienne. Le goût des beaux objets, chez Homère, joint l'archaïsme à l'exotisme.

Et tout se mêle : on peut ainsi rappeler que le vieux casque à dents de sanglier figure justement dans le chant X de l'*Iliade*, le plus souvent tenu pour un chant récent. C'est aussi le chant où l'on a vu pour la

première fois des héros monter à cheval : le plus ancien et le plus récent voisinent sans problème.

La diversité de l'histoire s'unifie dans la poésie.

4. Histoire et poésie

Le trait le plus remarquable de tous ces objets est en effet de contribuer à la splendeur de l'évocation. Homère prend son bien où il peut. Il aime retrouver les souvenirs d'un lointain passé. À défaut, il évoque un monde plus récent. Et, quand l'occasion s'en présente, il ajoute à toutes ces merveilles des merveilles nouvelles, franchement irréelles.

Le cas le plus frappant à cet égard se trouve chez Héphaïstos. Bien entendu, c'est un dieu. Ce forgeron divin saura donc fabriquer des objets plus admirables encore que ceux du présent et que ceux des grandes époques du passé. Aussi façonnera-t-il pour Achille une armure sans pareille. La description du bouclier occupe les vers 478 à 608 du chant XVIII. Elle respecte les techniques alors en usage, mais tout est plus beau, plus riche, plus orné que la réalité la plus belle possible. De fait, le bouclier figure le monde entier : le ciel et la mer, le soleil, la lune, les étoiles, une cité en paix, avec une noce, des danseurs, un procès en train d'être jugé, et aussi une cité en guerre, assiégée par deux armées, avec les femmes et les enfants sur le rempart, les hommes en marche pour le combat, et les dieux avec eux, puis la mêlée. Il y met aussi un champ avec des hommes en train de labourer, un domaine où l'on fait la moisson, un vignoble, des troupeaux, une place de danse avec des danseurs... Bref, il y met toute une image de la vie humaine dans sa variété : cet impossible exploite sa place donc dans la ligne des plus hautes techniques humaines, mais, par-delà, dans l'irréel. Aucune fouille au monde ne rendra jamais un tel bouclier. Mieux encore, avant qu'il ne commence son œuvre, Homère nous montre Héphaïstos en train d'achever 20 trépieds avec des roulettes d'or pour qu'ils puissent, « d'eux-mêmes, entrer à l'assemblée des dieux, puis s'en revenir au logis – une merveille à voir ! » (XVIII, 376-377). Le grec dit que ces trépieds sont « automates ». De même, Héphaïstos s'appuie, pour marcher, sur deux servantes : « Elles sont en or, mais elles ont l'aspect de vierges vivantes. Dans leur cœur est une raison. Elles ont aussi voix et force ; par la grâce des Immortels, elles savent travailler... » : l'automate doué de raison n'est-il pas aujourd'hui encore notre rêve ? En fait, les œuvres du divin forgeron sortent du cadre de la réalité, comme en sortent tous les

héros dès qu'un dieu s'occupe d'eux ou dès qu'un poète les recrée.

C'est pourquoi l'on peut affirmer que les rencontres de l'histoire avec la poésie aident seulement à mesurer la matière première avec laquelle ont été élaborés les poèmes : leur réalité et leur essence sont ailleurs.

Telle est la raison pour laquelle on a ici laissé de côté deux sortes de recherches qui pourtant sont vivantes et souvent suggestives.

La première a trait non pas à l'histoire, mais à la géographie. Les admirables travaux de Victor Bérard se sont en effet efforcés de reconnaître dans la Méditerranée les trajets et les étapes d'Ulysse. Ils ont ainsi pu établir avec une assez grande probabilité que l'île des Lotophages était Djerba, que la terre des Cyclopes se trouvait dans le golfe de Naples, que l'île d'Éole était le Stromboli, etc. De même que les îles Lipari dont fait partie le Stromboli s'appellent encore les îles « Éoliennes », de même le souvenir de Circé resterait, en Italie du Sud, au Monte Circeo. L'oracle des morts serait près du lac Avernus, Charybde et Scylla seraient de part et d'autre du détroit de Messine. La grotte de Calypso serait plus loin, vers Gibraltar ; mais le pays des Phéaciens serait, conformément à la tradition, Corfou.

Il convient de citer ces recherches. Certaines sont des plus convaincantes. D'autres le sont moins. De toute façon, il est passionnant de constater que la connaissance de la Méditerranée de l'Ouest s'était à ce point répandue. On n'a cependant point insisté ici sur cet aspect, parce qu'il en va de la géographie comme de l'histoire : à beaucoup d'informations vraies et authentiques, Homère mêle une part d'ignorance, une autre d'imagination, et peut-être aussi de contamination entre légendes diverses – s'il est vrai qu'il joint à ses épisodes des éléments de légendes empruntées à l'épopée des Argonautes et situées, à l'origine, du côté de la mer Noire (c'est ce qu'a mis en lumière, en 1921, K. Meuli).

Comme la découverte des sites achéens, la visite des escales d'Ulysse fait rêver et donne à l'*Odyssée* – de même que l'archéologie pour l'*Iliade* – une présence accrue. Mais l'*Odyssée* n'est pas plus fidèle à la géographie que l'*Iliade* à l'histoire ; et, là aussi, un long travail de transmission et d'adaptation a peu à peu libéré le poète.

Peut-être cependant ne faut-il pas trop préjuger de cette liberté, ni faire bon marché des circonstances qui pesaient en tout cas sur lui, où que ce soit et à quelque époque que ce soit. C'est la question que suggère une autre série de recherches : elles reposent sur l'idée que,

dans l'*Iliade* comme dans l'*Odyssée*, l'histoire avait pu prendre sa revanche et guider le poète dans sa création même.

C'est ainsi que certains ont voulu reconnaître, dans la façon dont sont traités certains épisodes, dans l'importance donnée à certains héros, à certains dieux, à certains peuples, l'influence de telle famille princière, de tel sanctuaire, ou bien de telles rivalités entre cités : la rivalité entre Chalcis et Érétrie, qui devait se traduire par la guerre lélantine, ne serait pas sans influence sur certains épisodes de l'*Odyssée* (ainsi, selon l'*Homère* de F. Robert pour le Cyclope et les Phéaciens).

Ces recherches nous rappellent opportunément que l'histoire n'est pas seulement ce qu'évoque le poète : elle est aussi ce qui commande son évocation ; et c'est là une influence qu'il est toujours passionnant de cerner. On ne peut toutefois arriver en ce domaine à de vraies certitudes, mais seulement à des suggestions, fondées sur des particularités du texte.

Aussi faudra-t-il, à côté de ces influences de circonstances, remonter toujours aux intentions essentielles du poète, telles qu'elles restent inscrites dans son œuvre – cette œuvre composée tout ensemble à partir de l'histoire, au cours de l'histoire et, dans une certaine mesure, contre elle.

Chapitre III

La structure des poèmes

C'est chaque fois une surprise, quand on a mesuré la complexité des circonstances, des temps et des sources qui ont abouti à la genèse des épopées homériques, que de découvrir soudain, au bout de ce cheminement confus, l'extraordinaire harmonie qui commande à leur structure.

Chacun des deux poèmes compte 24 chants. Même si cette division est tardive (la tradition la dit alexandrine), elle correspond à un rythme intérieur réel ; surtout, elle donne une idée de l'ampleur des poèmes. Or, malgré cette ampleur, l'impression d'unité s'impose : plus éclatante dans le cas de l'*Iliade*, plus subtile dans le cas de l'*Odyssée*, la composition est, dans l'ensemble, un miracle de perfection architecturale.

I. – L'*Iliade*

Dans l'*Iliade*, le sujet est annoncé dès les premiers vers : « Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée ; détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre... » La colère d'Achille, racontée avec éclat au chant I, le dresse contre Agamemnon, qui lui a ôté sa captive Briséis. Achille, mortellement offensé, se retire du combat. Il se plaint à sa divine mère, Thétis, qui fait appel à Zeus : elle lui demande de donner la victoire aux Troyens jusqu'au jour où les Achéens rendront hommage à son fils. Zeus accepte. Dès lors, la colère tout humaine d'Achille et le destin qui va présider aux batailles à venir sont irrévocablement liés : ils le sont par ce que le vers 5 appelait déjà « le vouloir de Zeus ».

De fait, le drame intérieur qui se joue dans le cœur d'Achille marque les temps décisifs du récit.

Longtemps, il rumine sa colère. Durant ce temps, malgré des hauts et des bas, la victoire commence bien à pencher, comme prévu, en faveur

des Troyens ; une ambassade est alors envoyée par Agamemnon à Achille, au chant X. Elle échoue. Les combats reprennent.

Alors se place une péripétie qui n'avait pas été annoncée, mais qui va amener le retour d'Achille au combat pour des raisons profondément humaines. Devant les maux qui frappent les Achéens, Patrocle, l'ami d'Achille, touché de pitié, lui demande la permission d'aller au combat à sa place : il empruntera les armes d'Achille, le temps de faire peur aux Troyens... Achille accepte. Mais Patrocle fait plus ; la rage du combat l'emporte ; il est tué. C'est là le chant XVI, véritable tournant de l'*Iliade*.

Après cela, tout change : Achille décide de retourner au combat. Et l'on perçoit la beauté du fait : ce n'est pas par un sentiment d'orgueil satisfait qu'il retourne au combat, comme le début l'avait fait prévoir, mais par un sentiment de deuil et d'amitié, de rage et de remords ; la mort de Patrocle lui inspire une nouvelle colère, tournée, cette fois, contre le meurtrier de son ami. Sa décision de retourner au combat est, du coup, immédiate (chant XVIII). Il tue en effet Hector (chant XXII). Et il n'acceptera de rendre son corps que sur l'intercession des dieux et du vieux Priam (chant XXIV).

À travers les chants I, XVI, XVIII, XXII et XXIV, une aventure une et cohérente se déroule donc, avec ses étapes bien marquées, le ressort qui commande ce déroulement résidant dans le personnage même d'Achille, dans sa colère, puis dans sa douleur, dans sa soif de vengeance et dans son acceptation finale. Ces chants constituent les temps forts de l'*Iliade*, ceux qui lui donnent sa charpente et qui en assurent le pathétique.

Mais en plus, à travers l'ensemble des chants, une série de notations contribuent à donner à cet enchaînement même une sorte de nécessité tragique.

La mention du dessein de Zeus en est une. Car, à travers tous les combats, on ne perd jamais de vue ce dessein. Pour qu'il soit retardé dans sa réalisation, il faut qu'un des dieux amis des Achéens profite de l'inattention de Zeus ou de son sommeil ; et ce n'est jamais pour longtemps. On sait à chaque instant qu'une grande évolution est en cause, qu'il faudra bien qu'Achille retourne au combat, et qu'il le fera.

Mais on sait aussi qu'il scellera ainsi son propre destin. Car une prédiction veut qu'il soit tué lui-même après avoir tué Hector. L'idée de la mort prochaine d'Achille, évoquée au chant I, devient de plus en plus précise aux chants IX, XVIII, XIX, XXI et XXII. De la sorte, l'unité

se complète par le sentiment d'une progression régulière et inexorable.

Le sens tragique attaché à l'évocation de cette mort prochaine d'Achille permet de donner à l'*Illiade* un prolongement dans le temps au-delà de l'action racontée. De même, l'épopée arrive à condenser les neuf années de guerre déjà écoulées en donnant l'impression d'un nouveau début. C'est ainsi que l'on a, au chant II, un catalogue des forces en présence, avec leurs différents chefs et, au chant III, une série de questions posées par le vieux Priam à la belle Hélène, lui demandant du haut du rempart de lui nommer les principaux chefs achéens. Composée autour de la colère d'Achille, l'épopée sait donc englober dans cette action de quelques semaines (et moins encore si l'on tient compte des temps de trêve) une perspective en filigrane de la guerre en cours et de ses lendemains. La fermeté du dessin d'ensemble et l'adresse à tout concentrer étaient d'ailleurs relevées avec admiration par Aristote (*Poétique*, 23, 1459 a 30).

Ce beau dessin d'ensemble donne à l'*Illiade* une force et une humanité indéniables. Mais il faut ajouter que la matière même de l'épopée, telle qu'elle s'ordonne autour de ces temps forts, semble obéir à un sens subtil de la composition, qui combine la variété avec la fermeté du tracé.

Cela est vrai, entre autres, des batailles qui occupent la plus grande partie de l'œuvre – sans un moment de monotonie.

Le succès, d'abord, varie. Et il varie en liaison étroite avec le drame principal. En gros, on a quatre temps. Un premier combat se poursuit des chants III à VII inclus : son résultat est incertain ; il est interrompu par la nuit. Un deuxième combat se déroule au chant VIII ; il est défavorable aux Achéens. À nouveau, il se termine avec le jour bien qu'une action de nuit le prolonge au chant X. L'avantage des Troyens se poursuit le lendemain ; et là se place la série des succès qui amène, au chant XVI, l'intervention de Patrocle. À partir de là, la situation des Achéens se redresse. Elle va de succès en succès avec le retour d'Achille au combat, aux chants XX-XXII. Ainsi, d'abord neutre, la fortune seconde un camp puis l'autre, en même temps que l'action se déplace, gagne le camp achéen puis à nouveau le rempart troyen.

Qui plus est, ces combats varient de genre et de procédé. Le premier d'entre eux, le plus long, est encadré par deux combats singuliers (III et VII). Les prouesses alternent avec les mêlées ; le combat en plaine passe à un combat pour les murs (XII). Des péripéties s'y ajoutent : un pacte est conclu, puis rompu (III, 245 et suiv. ; IV, 73 et suiv.) ; une ambassade occupe le chant IX, une embuscade nocturne le chant X.

Mais surtout le récit s'arrête, suit les exploits d'un héros puis d'un autre : ainsi le chant V est centré sur Diomède, le chant XI sur Agamemnon, le chant XVI sur Patrocle, le chant XX sur Achille. De plus, le récit s'arrête à l'occasion pour laisser voir, comme en gros plan, tantôt une blessure (Ménélas, à IV, 125-220), tantôt une mort particulièrement déchirante ou cruelle (ainsi Sarpédon et Cébrión, tous deux tués par Patrocle au chant XVI, juste avant sa mort à lui, ou encore Lycaon qu'Achille tue en attendant de tuer Hector).

Mais cette variété n'implique pas un enchaînement de hasard, loin de là : si la première bataille reste sur un mode paisible, avec les deux combats singuliers qui l'encadrent, la montée vers le point culminant que sera la mort d'Hector veut que, juste avant ce chant XXII, où elle intervient, se place un grand élargissement du conflit : il y a au chant XX des miracles ; Poséidon et Apollon se mêlent à l'action ; puis, au chant XXI, le fleuve même s'en mêle, et le feu, et bientôt les dieux. En même temps, le carnage s'aggrave ; toute pitié disparaît. Le rythme des combats suit le mouvement de l'action.

Encore serait-ce là peu de chose si, dans ce même ensemble, les scènes de combat elles-mêmes n'alternaient avec d'autres, qui les relient plus étroitement encore à ce mouvement.

Il y a d'abord les scènes chez les dieux. Leur rôle est capital, puisque le sort des combats est lié au dessein de Zeus et que ce dernier règne sur un monde de dieux divisés, qui ont des fils, des amis, des fidèles dans les deux camps et veulent sans arrêt intervenir pour eux. D'où les deux plans sur lesquels se déroule l'action. Dès le début, le ressentiment d'Achille envoie Thétis auprès de Zeus. Et sa décision émeut l'assemblée des dieux : la scène est chez les dieux des vers 493 à 611. On retrouve dans la suite d'autres assemblées des dieux. L'une d'entre elles, au début du chant IV, reconnaît que le pacte est rompu et que la guerre reprend. Au début du chant VII (début du second combat), Zeus intervient dans une autre assemblée pour interdire aux dieux de s'en mêler. Il le leur permettra au contraire dans l'assemblée qui ouvre le chant XX, c'est-à-dire la dernière bataille, celle où Achille tuera Hector. Et c'est encore une assemblée des dieux qui, au chant XXIV, blâme la dureté d'Achille et souhaite le voir rendre le corps d'Hector aux siens. Les grands moments de l'action sont ainsi rattachés à des décisions divines ; leur récit n'introduit pas seulement dans l'épopée de la diversité : il lui donne une dimension de plus.

Mais à cela s'ajoute encore que les actions divines isolées tiennent une grande place dans le déroulement des batailles. Les dieux guident les traits ou les détournent, trompent les combattants, viennent se battre

sous les traits d'un homme. Même dans la période où les dieux devaient obéir à Zeus et ne rien faire, Poséidon intervient secrètement. Mieux : Héra endort Zeus, par ruse ; et cette péripétie, tout en coupant l'évocation des batailles par un épisode plaisant, permet d'introduire un double mouvement dans la bataille, avec des succès achéens tant que Zeus sommeille, et un redressement troyen dès qu'il se réveille. Enfin, le retour d'Achille au combat nécessite une armure et presque tout le chant XVIII nous montre Thétis chez Héphaïstos, fabriquant au héros des armes nouvelles : scène de détente parmi ces combats, cette description est aussi une préparation éclatante au retour d'Achille, rentrant dans la bataille, et un moyen de mettre en valeur le dessin essentiel de l'ensemble : Achille a prêté ses armes à Patrocle ; à la mort de Patrocle, Hector s'en est emparé ; et ce geste a marqué pour Zeus l'annonce de sa mort prochaine (XVIII, 200-208) : la fabrication des nouvelles armes marque le tournant de l'action. Une fois de plus, les épisodes divins font beaucoup plus que rompre la monotonie : ils accentuent les enchaînements et dégagent le sens tragique de l'ensemble.

Le rôle des scènes entre les personnes est le même.

Du côté achéen, il est limité, puisqu'on est dans un camp de guerriers ; mais la qualité compense la quantité : les sentiments qui lient Achille et Patrocle, si différents entre eux, l'affectueuse complaisance d'Achille puis son désespoir, les regrets de Briséis, tout cela est traité avec une délicatesse poignante. Mais, en même temps, cette affection et le désespoir qui en découle sont vraiment les ressorts essentiels de l'action. C'est par égard pour Patrocle qu'Achille le laisse partir. C'est le désespoir que lui cause la mort de son ami qui le renvoie au combat, le pousse à tuer et à déchaîner sa cruauté. Le grand moment du chant XVIII où il gît à terre dans le deuil et où sa mère vient le rejoindre, entourée des Néréides, est chargé de sens : ce gisant se relèvera pour une vengeance sans merci, en attendant de mourir lui-même.

Du côté troyen, les choses sont plus nuancées : Hector est entouré de toute une famille, et de nombreuses femmes : Hécube, Andromaque, Hélène – sans parler du petit enfant, encore dans les bras de sa mère. Or, Homère sait jouer de ces présences humaines non seulement pour varier le ton, mais pour donner à l'action de son épopée un relief tragique sans pareil. Deux chants font une grande place à cet entourage d'Hector. C'est d'abord le chant VI, où Hector, rentré en ville, rencontre successivement Hécube, Hélène et Andromaque : le chant culmine dans les adieux d'Hector à Andromaque, une scène intime, chargée de tendresse, mais où paraissent discrètement la

crainte puis la quasi-certitude de la mort et de la défaite. Cette scène si humaine est comme le symbole de tous les deuils tragiques de toute guerre. Mais en même temps, il s'établit une correspondance lourde de sens tragique avec les scènes de la fin de l'*Iliade*. Au moment du combat ultime, où va mourir Hector, on retrouve à deux reprises Priam et Hécube. Au début du chant XXII, ils font une brève apparition pour supplier leur fils de renoncer à cette lutte. À la fin du même chant, ils pleurent la mort de ce fils. Et Andromaque vient à son tour s'abandonner à la douleur. De fait, le chant de la victoire d'Achille se termine dans le deuil ; et c'est aussi par le deuil que se clôt l'épopée elle-même. Le chant XXIII est consacré aux jeux en l'honneur de Patrocle mort ; le chant XXIV à la restitution du corps d'Hector, ramené à Troie, où les trois femmes du chant VI, Andromaque, Hécube et Hélène, pleurent ce jeune mort avant de l'ensevelir.

Ces scènes humaines dans les deux camps rehaussent donc les temps forts de l'épopée ; et elles lui donnent une portée profondément tragique. Certes, dans ce vaste ensemble, il y a des éléments plus ou moins directement liés au dessin d'ensemble ; certains peuvent, on l'a vu, avoir été ajoutés. Mais la ligne générale est une, et les détails, le plus souvent, s'y ajustent avec un art consommé.

II. – L'*Odyssée*

Cet art se retrouve dans l'*Odyssée*, mais il s'y déploie avec plus de complexité.

L'*Odyssée*, en effet, mêle plusieurs actions, qui se déroulent dans plusieurs lieux, et correspondent sans doute à plusieurs séries de sources.

Comme histoire du retour d'Ulysse après la guerre de Troie, elle constitue une suite à l'*Iliade*, et le principal personnage qu'elle met en scène appartient au premier poème : on le retrouve avec les mêmes caractéristiques. Mais, au lieu de participer à une seule guerre avec tous les autres, il est en proie à des aventures multiples à travers la Méditerranée : il rencontre des monstres, des ogres, des sirènes, des nymphes... Par là, le poème rejoint quantité de traditions folkloriques sur les aventures du voyageur. On peut mettre chaque épisode, ou presque, en relation avec tel conte égyptien ou telle légende, attestée en maint pays, autrefois ou de nos jours. Mais on conçoit assez que combiner ce héros de Troie et ces aventures du conte était déjà un

premier problème.

L'affaire se complique encore du fait que, pour donner son prix à ce long retour vers Ithaque, l'auteur y a mêlé l'évocation de cette Ithaque où son héros doit rentrer ; on y voit l'attente où sont plongés les siens, les menaces créées par les prétendants qui veulent s'emparer de sa femme et de ses biens, les intrigues et les trahisons auxquelles le roi seul pourra mettre un terme. Ces récits rendent plus sensible l'impatience de ceux qui lui sont fidèles ; ils annoncent le but, révèlent l'urgence de l'atteindre et la gravité des luttes qu'Ulysse aura à soutenir sur place. Il lui faut d'abord rentrer, ensuite reconquérir sa place à son foyer.

De là résulte une architecture d'ensemble, dont certains ont voulu prétendre, parce qu'elle était complexe, qu'elle résultait d'additions successives, mais qui est en réalité, quelle que soit la façon dont elle a été élaborée, d'une rare fermeté.

Il y a en effet trois temps d'inégale importance. Les quatre premiers chants, ou *Télémachie*, sont consacrés à l'inquiétude du fils d'Ulysse, qui, aidé d'Athéna, s'en va, malgré les prétendants, demander des nouvelles de son père à Pylos, puis à Sparte.

Là-dessus, à peine a-t-il appris, et avons-nous appris avec lui, qu'Ulysse est bien vivant, mais retenu chez Calypso, qu'un groupe de huit chants retrouve Ulysse chez Calypso et, partant de là, raconte ses aventures jusque chez les Phéaciens et lui fait raconter les autres ; au terme de ces récits, les Phéaciens ramènent Ulysse à Ithaque.

Dès lors, les deux fils conducteurs se rejoignent et se combinent. Au chant XIII, Ulysse est à Ithaque ; au chant XIV, il s'est fait accueillir par le vieux porcher Eumée. Télémaque, sous un déguisement, l'y rejoint au chant XV, et découvre son identité au chant XVI. Au chant XVII, on regagne, avec Télémaque et son père, toujours déguisé, le palais d'Ithaque.

L'action finale va donc s'engager : Ulysse sera reconnu par sa nourrice (XIX), triomphera des prétendants avec son arc (XXI), les massacrera (XXII) et retrouvera sa femme dont il se fera enfin reconnaître (XXIII). Le chant XXIV n'est qu'un épilogue, qui se passe en partie chez les morts, en partie chez le père d'Ulysse, le vieux Laërte : ce sont les derniers prolongements (peut-être pas tous anciens) d'une action dont les savants alexandrins voyaient déjà la conclusion proprement dite à la fin du chant XXIII.

Ce chant mis à part (et il n'est pas entièrement à condamner, surtout si l'on tient compte des habitudes anciennes), l'architecture de l'ensemble est puissante et ménage admirablement l'intérêt, en plaçant côte à côte, comme elle fait, Ithaque – Ulysse – Ulysse à Ithaque.

Le principe entraîne cependant quelques bizarreries qui ont inutilement surpris et qui devraient surtout faire mesurer la difficulté devant laquelle l'auteur se plaçait. C'est le cas pour les deux assemblées des dieux qui ouvrent, l'une la *Télémachie*, et l'autre la partie relative à Ulysse. Dès la première, Athéna demande à Zeus que l'on se soucie enfin et de Télémaque et d'Ulysse : le résultat est, cette fois, qu'Athéna elle-même descend du haut de l'Olympe pour venir, sous une figure d'emprunt, soutenir Télémaque et l'aider à partir aux nouvelles (I, 96) ; la seconde fois, le résultat est que Zeus envoie Hermès chez Calypso lui dire de laisser repartir Ulysse. Les deux assemblées font un peu double emploi ; mais on peut dire que, justement, le procédé souligne la dualité de l'action déclenchée, dualité sur laquelle est construite l'*Odyssée*.

D'autre part, il est bien clair que ce brusque changement de scène ne saurait être qu'exceptionnel. Normalement, les auteurs anciens préfèrent une continuité linéaire (on le voit, par exemple, en histoire). Aussi y a-t-il dans l'*Odyssée* des moments où un personnage est laissé de côté, et qui constituent des temps morts (Télémaque à Sparte, par exemple). On en a fait le compte en établissant le calcul des jours dans l'*Odyssée* (E. Delebecque) ; mais ces recoupements mêmes font apparaître quel art il a fallu pour maintenir une continuité dans cette matière qui comportait des théâtres multiples et des actions synchroniques.

Qui plus est, à l'intérieur de la seconde partie, consacrée à Ulysse, le procédé est plus complexe encore. Car le poète a groupé dans l'intérieur de ce poème, dont l'action dure quarante jours, plusieurs années d'errances et d'aventures. Pour cela, il a eu recours au récit, mis dans la bouche d'Ulysse. Et il n'a pas hésité, par là même, à procéder à une sorte de rupture chronologique. Le chant V prend Ulysse chez Calypso et le conduit chez les Phéaciens (VI et VII) : toutes ses aventures antérieures à son arrivée chez Calypso seront racontées par lui, précisément chez les Phéaciens. Ces récits occupent les chants IX (la tempête, les Lotophages, le Cyclope), X (Éole, les Lestrygons, Circé), XI (les morts) et XII (les Sirènes, Charybde et Scylla, les vaches du Soleil) ; la fin du chant XII nous ramène, au vers 449, chez Calypso, où nous avons trouvé Ulysse au chant V. Par ce biais, les temps sont inversés : le récit du poète raconte la dernière aventure, et celui d'Ulysse raconte ce qui précéda. Là encore, les deux

séries ne se combinent qu'au début du chant XIII, quand sonne l'heure du retour à Ithaque.

Comme dans le cas précédent, ce procédé entraîne bien quelques bizarreries. Le départ d'Ulysse pour Ithaque est retardé sans explication, pour laisser la place à tous ces récits ; et certains pensent que ces rudesses peuvent être dues à des remaniements. Cela est naturellement possible. On remarquera pourtant l'aisance et la variété de l'ensemble.

D'abord, le narrateur change ; le ton devient plus direct ; et le poète laisse au personnage la responsabilité de ses histoires extraordinaires. Ensuite, les aventures d'Ulysse sont savamment ordonnées. On relève par exemple qu'au milieu de tant de périls, de monstres, et d'êtres hostiles il y a trois arrivées d'Ulysse sur une terre amie, ou qui le devient. Chez Circé, d'abord, il aurait eu toutes raisons de craindre le pire : la magicienne est redoutable, qui change les hommes en porcs. Mais Hermès a donné à Ulysse le moyen de se garder d'elle, et tout finit dans une liaison amicale, qui dure « jusqu'au bout de l'année » (X, 467).

Après une nouvelle série d'aventures, Ulysse arrive ensuite chez Calypso. Mais il y arrive seul, ayant perdu sa flotte chez le Cyclope et ses compagnons de navire juste avant d'arriver. Calypso, alors, le recueille, l'aime, le garde. Elle le garde sept ans. Et elle voudrait le garder toujours. Elle lui offre même de partager son immortalité : c'est, à la fois, sur l'ordre de Zeus et en fonction du choix d'Ulysse qu'après l'avoir « caché » sept ans (*kalupto* = « cacher ») elle l'aide à construire le radeau sur lequel il gagnera la région des Phéaciens.

Cette arrivée chez les Phéaciens est la troisième arrivée d'Ulysse ; et, là, une troisième femme l'accueille ; mais ce n'est plus ni une magicienne ni une nymphe immortelle : c'est une délicieuse jeune fille qui, sur l'inspiration d'Athéna, est venue laver son linge au bord de l'eau ; c'est aussi la fille du roi d'un peuple idéal, chez qui l'on vit dans le luxe, la courtoisie, la générosité. Grâce à cette jeune fille, Nausicaa, et grâce à Athéna, Ulysse est accueilli chez son père ; et, grâce à ce père, il est, avec de nombreux cadeaux, reconduit jusqu'à Ithaque.

Il se peut que, de ces trois figures féminines, seule Circé, la première, soit venue de la tradition, les autres ayant été créées par le poète ; mais, de toute façon, quelle belle variété et quelle belle gradation ! Ces trois figures, de plus en plus proches et humaines, préparent la vraie arrivée auprès de Pénélope. Les trois femmes auraient voulu garder Ulysse ou avoir un mari tel que lui. Mais par-delà ces trois

répits, c'est à Ithaque qu'il rentre, vers sa pauvre petite île et son épouse qui n'est plus si jeune.

Dans cette dernière partie, celle d'Ithaque, les combats et les ruses deviennent ceux d'une intrigue de palais, sans rien de mythique, sinon l'aide qu'Athéna ne cesse d'accorder à son cher Ulysse.

Athéna joue, sous un déguisement, un rôle important dans la *Télémachie*. Puis, dans les aventures d'Ulysse, elle semble tenir peu de place : elle ne peut rien faire tant que Poséidon poursuit Ulysse de sa colère ; mais, au chant V (377 et suiv.), Poséidon croit avoir enfin triomphé d'Ulysse, dont le radeau est brisé et qui ne se tient plus qu'à une planche. Le dieu quitte alors le lieu du naufrage, rassuré ; mais Athéna en profite et vient à l'aide d'Ulysse. À partir de là, elle est à ses côtés. Elle lui parle affectueusement lors de son arrivée à Ithaque, et ne cessera pas de susciter de petits miracles, où il sent sa présence.

Pourtant, malgré cette aide, il lui faut encore sept chants pour retrouver sa place et sa royauté. On dirait que le poète a multiplié les épisodes, retardé les choses, dédoublé les scènes. Certains se sont étonnés qu'il y ait d'abord la reconnaissance d'Ulysse par sa nourrice, grâce à une cicatrice, et qu'il faille attendre encore trois chants pour qu'il se fasse reconnaître, volontairement cette fois, par Pénélope. Et il est vrai que plusieurs traditions ont pu ici se fondre. Mais pourquoi ne serait-ce pas délibéré ? C'est un art consommé que de savoir retarder la solution finale. Et ce retard lui donne du prix.

Cette double reconnaissance est loin d'être le seul « doublet » qui se rencontre dans la dernière partie de l'*Odyssée* : Ulysse, sous les traits du mendiant, est à trois reprises attaqué par un des prétendants qui lui lance un objet à la tête (XVII, 462 et suiv. ; XVIII, 394 et suiv. ; XX, 284 et suiv.) : certains en sont choqués, et veulent distinguer le récit ancien et les imitations postérieures. De même, Ulysse multiplie les récits mensongers : à Eumée, à Antinoos, à Pénélope et même, bien inutilement, à Laërte ! Là aussi, il était tentant de chercher à expulser du texte les versions les moins heureuses. Mais dans aucun cas la répétition n'exclut la variété. Qu'un texte inspire l'autre est incontestable, mais cette inspiration n'est pas pour autant à condamner. De la masse des récits et des variantes, le poète fait un tout. Et le jeu des mensonges et des déguisements qui préside à toute cette fin suffit à expliquer les complications de cette action qui mène aux retrouvailles finales, les retarde et les fait désirer.

Ainsi attendues, après tant de scènes de ruses, d'insultes, de précautions et de bagarres, coupées par des moments où paraît

Pénélope, ces retrouvailles, espérées pendant tant d'années, prennent encore plus d'éclat. Par un miracle dont il n'existe que deux exemples dans Homère, Athéna obtient même d'allonger la nuit où les deux époux, réunis, se racontent inlassablement les épreuves passées, avant de céder enfin au sommeil.

Dans ce dernier trait, on reconnaît aisément le double niveau où se joue l'*Odyssée*. L'*Illiade* établissait comme un dialogue entre les dieux et l'homme. Ici une amitié sans faille lie la déesse et le mortel. C'est une différence dans la façon de présenter les dieux sur laquelle il faudra revenir. Mais c'est aussi le signe que l'on ne saurait résumer convenablement l'*Odyssée* sans faire une place à cet autre élément, qui se combine encore aux autres, et que constitue le merveilleux. Autour de Télémaque et d'Ulysse agit Athéna, fille de Zeus. D'autre part, les aventures d'Ulysse se passent dans un monde surnaturel, parmi les monstres, les êtres aux pouvoirs magiques et les demi-dieux. Qui plus est, tout un chant de ces aventures nous mène chez les morts, dans l'au-delà ; et le fait, on l'a vu, se retrouve à la fin de l'*Odyssée* telle que nous l'avons. Ulysse, dans l'*Odyssée*, n'est pas entouré de héros, ni confronté à ses semblables ; il est seul ; et ses aventures le mènent aux limites du monde humain.

Peut-être ce dernier trait rend-il en partie compte du paradoxe de l'*Odyssée*.

Ce paradoxe consiste en ce que ce poème d'aventures, simple et réaliste, allait pendant des siècles et jusqu'à notre époque (avec des œuvres comme l'*Ulysse* de Joyce ou l'*Odyssée* de Kazantzákis) être compris comme une œuvre symbolique, décrivant la vie de l'homme, ses expériences, ses combats, sa destinée. Pour se l'expliquer, il faut d'abord penser que les aventures d'Ulysse figurent le type même du voyage, auquel s'identifie si aisément la vie humaine. Mais il faut penser aussi à ce qu'Homère fait connaître de son héros, dont il ne fouille pas la psychologie, mais qu'il montre engagé, en tant qu'homme, dans des luttes où il est à la fois un être sans défense et un modèle d'énergie. Il restait à broder sur ce canevas ; et on l'a fait – à telle enseigne que la plus concrète des narrations a, de façon toute naturelle, pris valeur de symbole. Cette interprétation, qui eût sans doute surpris l'auteur, a pourtant assuré pendant vingt-huit siècles une survie sans pareille à son prudent héros.

Chapitre IV

Procédés poétiques

Même quand l'art d'Homère ne contribue pas aussi directement à cette transposition symbolique, il explique cependant l'extraordinaire fascination que les deux épopées n'ont jamais cessé d'exercer. C'est en effet un art à part, fait de simplicité mais aussi de souplesse, et où des moyens réduits sont employés de manière à rendre avec sa force la complexité et la portée émouvante de l'aventure humaine.

Cela est vrai pour le tour même du récit et sa présentation, comme cela l'est des procédés par lesquels ce récit est conduit.

La trame du récit présente en effet l'originalité de ne garder que des éléments concrets, directs, qui s'enchaînent dans le poème sans analyses ni commentaires. Sans nul doute, cela tient au fait que l'analyse du monde intérieur n'était pas encore pratiquée. On peut dire que le poète, ne s'y intéressant pas, ne s'en est pas donné les moyens, ou bien que, n'en ayant point les moyens, il n'en a pas découvert l'intérêt. Mais le fait est que ce manque d'intérêt contribue étrangement à la vie même de ses œuvres.

Les personnages agissent ou parlent ; ou plutôt ils parlent et agissent. Et ils parlent au style direct, devant nous, pour nous – ce qui parfois donne à la poésie homérique quelque chose qui, déjà, prépare le théâtre, et pourrait être, dans certains cas, présenté typographiquement sous cette forme (V. Bérard). Ainsi, le chant I de l'*Iliade* compte en tout 611 vers ; or, plus de la moitié de ces vers (373, exactement) sont des vers parlés. Les dieux parlent entre eux, puis Agamemnon et Achille se querellent ; des paroles se mêlent à l'exécution des ordres ; cette exécution pousse Achille à raconter ses malheurs à sa mère, ce qui a pour effet de ramener la scène chez les dieux, où Thétis, Zeus, Héra et Héphaïstos discutent de la décision qui pèsera sur toute la suite. En tout, on a trente-six interventions parlées, dont la longueur varie de trois à quarante-huit vers. L'*Iliade* s'ouvre comme une scène de théâtre à décor multiple.

Évidemment, cette proportion risque d'être exceptionnelle, puisque l'action proprement dite n'est pas encore engagée. Mais il faut se

rappeler que les héros de l'*Iliade* ont l'habitude, assez archaïque, de s'attaquer d'abord par des insultes, qui précèdent les coups, qu'en outre, à l'intérieur d'un même camp, ils se stimulent les uns les autres, qu'enfin les dieux s'en mêlent presque toujours, discutant entre eux, ou bien encourageant leurs protégés : on comprend ainsi que même les récits de batailles soient tout pleins de « style direct ». Si l'on prend le chant V, où n'interviennent ni débats humains, ni débats divins, ni combats singuliers, ni scènes d'intérieur, on constate que dans ce chant, consacré aux exploits de Diomède, sur 909 vers au total, il y en a encore plus du tiers qui sont des vers parlés (331 exactement).

Ces chiffres sont révélateurs. Ils montrent que, dans Homère, les héros étaient présentés comme s'ils étaient vraiment devant nous, et qu'au lieu d'analyser leurs sentiments le poète les laisse les exprimer eux-mêmes, de façon immédiate : il ne tente point de dire ce qu'ils ressentent, mais montre comment ils réagissent.

Aussi bien, même quand ils sont seuls et qu'ils hésitent ou souffrent, ou espèrent, ils expriment ces sentiments, là aussi, en style direct : ils parlent à leur cœur, et la formule « Il dit à son cœur magnanime » est alors suivie d'un vrai petit discours, qui pourrait s'adresser à un compagnon quelconque.

Ceci est évidemment le fait d'un art jeune, attentif avant tout à l'action extérieure, comme les contes et récits en ont l'habitude, et le fait, aussi, d'un âge qui ne s'est point encore doté de mots et de concepts propres à l'analyse psychologique. Mais cette absence de curiosités et de ressources a aussi de grands avantages littéraires.

Le plus évident concerne – cela va de soi – le relief même de cette action et son caractère concret.

Car tout se voit, s'entend, se touche, dans Homère. La bataille y est présente avec son fracas, l'éclat des armes, la poussière, et aussi les appels ou les exclamations de triomphe. Chaque coup y est précis, réaliste, presque technique ; on voit l'arme frapper, le corps tomber. Et même on entend le bruit sourd qu'il fait en tombant. En contraste, on perçoit constamment la beauté des objets, des beaux vêtements, des palais, des panaches et des bons repas.

Et puis les actes s'enchaînent, rapides, immédiats. Et l'on constate alors que cette prérogative accordée à l'action est loin de nuire à la vie même des personnages ou à la richesse de leur psychologie, tout au contraire.

Car, finalement, la rapidité même de l'action et sa présence concrète contribuent à leur donner, à eux aussi, du relief.

Cela est vrai de leurs réactions qui, n'étant pas analysées, et jaillissant comme spontanément, en tirent une sorte de nécessité et d'évidence. Ainsi lorsque Achille, après avoir si longtemps remâché sa colère et refusé les offres de l'armée, est tout à coup changé par la douleur que lui cause la mort de Patrocle, et qu'il est prêt à mourir pourvu qu'il venge son ami en retournant au combat, il n'y a ni explication, ni hésitation, ni analyse : la décision a été prise d'un coup, sans problème ; et Homère nous l'offre dans sa brusque simplicité, comme nous pourrions la voir dans la réalité ; la nécessité intérieure qui l'inspire en paraît plus grande, et le sentiment, par conséquent, plus fort. Ou bien, pour citer l'*Odyssée*, quand Ulysse refuse de partager la vie de l'immortelle Calypso et qu'il préfère rentrer dans sa vie de mortel et vers sa femme mortelle, ce choix si remarquable ne s'exprime que par une réponse immédiate et courtoise : « Vénérable déesse, ne m'en veuille pas... » (V, 215). Le choix sort de lui-même, tout prêt, sans que se ralentisse le rythme, et il en tire, ici encore, une évidence accrue. La transparence de l'épopée convient à des sentiments sans bavures.

Ces sentiments, d'ailleurs, sont simples et vifs : la colère, la pitié, le plaisir ou « une atroce douleur ». Et ils se traduisent aussitôt en jeux de physionomie et en mots. Les héros « lèvent un œil sombre et disent... », ou bien ils « s'irritent violemment et répondent... », ou bien ils « sont émus de pitié et se précipitent... ». Les notations sont donc brèves, peu nuancées ; mais le petit nombre des sentiments mis en cause les ramène à l'essentiel et la rapidité avec laquelle ils se transforment en actes suggère leur intensité.

Il en va de même des caractères, qui sont à la fois nettement individualisés, et pourtant simples et tout d'une pièce. On a le sentiment d'êtres réels parce qu'on les reconnaît, mais on les reconnaît d'autant mieux qu'ils obéissent chacun à quelques traits constants et caractéristiques. De même que les épithètes accolées à leur nom se retrouvent régulièrement chaque fois qu'ils apparaissent, de même un trait dominant se marque de façon constante dans toutes leurs interventions. Achille est toujours bouillant, violent, passionné. Ulysse est toujours prudent. Hector toujours soucieux des siens. De plus, les contrastes ménagés entre eux font ressortir ces traits ; Ulysse et Achille ont, avant le combat, des réactions opposées : l'un veut nourrir l'armée, l'autre attaquer de suite ; de même, Achille et Patrocle, si tendrement attachés l'un à l'autre, présentent un contraste frappant entre violence et douceur. Cela ne veut certes pas dire que les héros d'Homère soient figés. Dans un poème où l'action domine, ils en

subissent chacun à leur manière les contrecoups : l'un passe de la colère au désespoir, puis à la soif de vengeance ; tel autre espère trop ; beaucoup traversent des moments de crainte. Et ces variations au gré de l'action leur donnent la mobilité de la vie. Mais ces variations ne tiennent pas à leur complexité intérieure : elles scandent l'action et en reflètent les péripéties. Qui plus est, un des traits qui rendent les héros si attachants est le fait qu'en aucun d'eux ne se fait jamais jour la moindre bassesse. Ils ont peur un moment, quand le danger est grand : ils sont humains, en somme. Ou bien ils mentent par ruse, comme Ulysse. Ou bien ils se fâchent par orgueil. Mais ils ne sont jamais peureux, menteurs ou vaniteux par nature, comme la tragédie les peindra plus tard. Sous les casques étincelants étincelle aussi l'ardeur d'êtres jeunes, hardis et sans tache. La simplicité de la présentation épique est pour beaucoup dans cet éclat.

Celui-ci d'ailleurs n'exclut pas, par moments, la richesse et la complexité ; et, par un effet contraire, la même simplicité des procédés, en imposant cette présentation du dehors, aboutit alors à suggérer plus qu'un autre ne saurait dire. C'est le cas dans les moments où sont évoquées non pas les actions des personnages, mais leurs émotions. Et ceci peut aller du plus tragique au plus subtil.

Le plus bel exemple du premier type est le moment où Andromaque reprend dans ses bras son petit garçon à qui Hector vient de souhaiter de montrer plus tard plus de vaillance que lui. Les deux époux se quittent et sentent la mort proche ; la présence du petit enfant rend leur lien plus poignant. Bref, il passe dans cette scène un courant d'émotion intense et mouvant. Or, que dit Andromaque, à ce moment-là ? Elle ne dit rien : elle se contente de recevoir l'enfant sur son sein « avec un rire en pleurs » (VI, 484) ; et, à la voir, son époux a pitié. Le mélange de sentiments et d'émotions qui se traduit dans ces deux mots de description tout extérieure s'y perçoit dans sa riche complexité, tout de suite, et de façon beaucoup plus nuancée que l'analyse ne le permettrait. D'autre part, la réserve d'Homère devient réserve d'Andromaque et d'Hector qui laissent inexprimées ces craintes et ces tendresses. La réserve de Nausicaa envers Ulysse est de même ordre et peut s'expliquer de façon semblable.

Mais déjà cette réserve de Nausicaa n'est plus tragique : elle est subtilement charmante. En ce sens, elle peut être rapprochée d'un autre exemple que l'on pourrait donner de cette complexité par le silence : celui où, dans l'*Odyssée*, Athéna vient trouver, sous un déguisement, Ulysse endormi sur le rivage d'Ithaque : celui-ci lui raconte aussitôt une longue histoire mensongère ; et elle le laisse parler. Et elle aussi sourit. Elle reprend ses traits de femme et lui dit,

non sans affection : « Quel fourbe, quel larron, quand ce serait un dieu, pourrait te surpasser en ruses de tout genre ?... » (XIII, 291 et suiv.) Elle se moque de ses mensonges dont elle a une longue habitude, mais lui promet son aide, précisément parce qu'elle aime comme lui les ruses de l'intelligence. Dans un tel passage, on peut lire des sentiments merveilleusement nuancés : la moqueuse tendresse, la connivence, la joie de surprendre et de jouer qui voulait jouer... Mais rien n'est décrit : seuls nous sont donnés un sourire et des mots, dont nous devinons le ton, et que nous interprétons nous-mêmes.

La profondeur des évocations, dans l'épopée, est comme rehaussée par le caractère direct et concret que conserve la narration.

Mais, s'il en est ainsi de ce qui n'est en somme que l'absence d'analyse, il est remarquable de constater qu'une même richesse accompagne aussi des procédés qui sembleraient presque mécaniques et qu'Homère devait certainement aux traditions de la poésie orale.

Le plus caractéristique est – on l'a dit – l'emploi des vers-formules.

On les trouve dans toute poésie orale, où ils constituent sans aucun doute une aide pour la mémoire et un repère pour l'improvisation. Or, on constate vite que l'emploi de ces formules dans les épopées homériques n'en atténue nullement la richesse poétique, tout au contraire.

Les vers qui se répètent ainsi ont en effet une fonction bien délimitée : ils se répètent parce que la réalité elle-même se répète. Le lever de l'aurore, la convocation d'une assemblée, le début d'une intervention sont manifestement dans ce cas. De même, il existe des formules pour dire que quelqu'un se lève pour prendre la parole ou bien se rassied et laisse un autre intervenir. Il en existe pour dire que quelqu'un prend la parole pour répondre. Il en existe pour dire qu'un dieu inspire à un homme une pensée, ou bien qu'une prière est faite et se trouve entendue. Il en existe pour dire qu'un personnage « remue des pensées en son âme et en son cœur », pour dire qu'une décision est prise et sera exécutée, ou pour demander à un hôte qui il est, etc.

Ces exemples révèlent deux faits. Le premier est qu'il s'agit le plus souvent du cadre des événements, de ce qui les introduit, mais n'est pas essentiel. Quantité de héros « prennent la parole pour répondre », mais ils ne répondent pas la même chose. Ou bien, s'il est, dans leur réponse, des mots qui se répètent pour marquer la surprise ou la colère, ils enchaînent chaque fois sur un mode différent. Par exemple, la même approbation respectueuse est employée pour Agamemnon

parlant à Nestor (*Il.*, I, 286), pour Diomède parlant à Nestor (VIII, 146) et pour Hermès parlant à Priam : chaque fois, il s'agit de respecter la parole d'un vieillard ; mais chaque fois l'orateur enchaîne avec un « mais », introduisant une réaction personnelle ; et ces réactions sont, dans chaque cas, différentes (tu parles bien, mais Achille est insupportable ; tu parles bien, mais je ne veux pas reculer ; tu parles bien, mais dis-moi où tu vas). Ou encore, s'il s'agit de l'action, on aura par exemple une même description de la mêlée, d'où se dégageront des exploits individuels qui ne sont plus les mêmes. Et, dans ces exploits eux-mêmes, on aura un même vers-formule pour dire que le héros lance sa javeline, ou bien se saisit d'une pierre, ou tire son épée ; mais le coup et son résultat varieront selon les cas. Par conséquent, un cadre commun et des éléments communs servent en fait à dégager une action ou une réflexion, qui, elles, sont spécifiques.

D'où l'intérêt d'étudier les scènes parallèles qui constituent comme une « typologie », à partir de laquelle des différences apparaissent (c'est ce que fait, entre autres, l'école de Vienne [H. Schwabl, H. Bannert]).

Mais, en même temps, ces exemples révèlent aussi un autre trait de ces poèmes : car la régularité avec laquelle reviennent les formules suggère un monde ordonné et, lui aussi, régulier. S'il ne s'agit que de l'aurore, la répétition suggère l'ordre des nuits et des jours ; mais, partout ailleurs, elle suggère des usages établis, réglementés, presque rituels. Et si les formules abondent dans les scènes d'hospitalité, ou de repas, ou d'assemblée, c'est aussi que ces scènes obéissent à des règles. Dans ce cas, l'usage des vers-formules rejoint toutes les expressions qui, dans les deux poèmes, célèbrent le rituel social accompli comme il doit l'être. Ils rassurent ainsi le lecteur ou l'auditeur : de même qu'il aime à reconnaître au passage ces héros aux épithètes toujours les mêmes, il peut aussi reconnaître le monde poli des héros sans reproche – ou, en cas de variante, percevoir la dissonance.

Enfin, il arrive que le principe de la répétition se charge d'un autre sens et évoque une constante sans évoquer un ordre : ainsi, dans l'*Iliade*, pour la mort des combattants : « il tombe avec fracas, et ses armes sonnent sur lui » est une formule fréquente. Le rituel de la guerre est, en effet, la mort.

Dans tous ces cas, la répétition, avec ses allures à la fois raides et familières, contribue donc, en tant que procédé et par son principe même, à suggérer un rythme d'ensemble et un ordre, serein ou tragique.

Mais il arrive aussi que le procédé satisfasse à d'autres fins, plus particulières. L'on dirait même parfois que le poète en joue de façon délibérée. Si tel n'est pas le cas, on peut dire du moins qu'il s'en dégage certains effets, qui, s'ils ne sont pas délibérés, sont du moins chargés de sens.

Parfois, il s'agit de détails qui semblent anodins.

Par exemple, au chant XXIV de *l'Iliade*, Hécube est horrifiée de la décision prise par Priam : « Est-il possible que tu veuilles aller, tout seul, aux neufs des Achéens, pour affronter un homme qui t'a tué tant de si vaillants fils ? Vraiment, ton cœur est de fer » (203-205). Or, à peine Priam est-il en route qu'il rencontre Hermès, qui s'étonne à son tour ; et bientôt Achille reprend : « Comment as-tu osé venir, tout seul, aux neufs des Achéens ?... » Il répète les trois mêmes vers, ne changeant que le temps du verbe. Et le caractère audacieux de la démarche tentée par Priam en ressort, naturellement, d'autant mieux.

Ou bien, quand on trouve les mêmes vers au chant I, lorsque Agamemnon se plaint de l'esprit querelleur d'Achille, et au chant V, quand Zeus se plaint du même esprit chez Arès, cela n'est pas non plus indifférent. Cette fois, aucun lien ne s'établit entre les deux passages ; mais la réprobation des querelles est cependant accrue par la répétition ; et les critiques qui écartent ces mots dans un des deux cas affaiblissent le texte.

Dans d'autres cas, il paraît difficile de penser que l'écho n'est pas voulu. À la mort de Patrocle, au chant XVI, répond la mort d'Hector, au chant XXII : l'une paie le prix de l'autre. Or, Hector, lorsqu'il triomphe de Patrocle, le nargue : « Patrocle, tu croyais sans doute que tu allais emporter notre ville... Pauvre sot ! » et il rappelle qu'il était là, lui, Hector, pour sauver Troie, et que Patrocle, en fait, sera mangé par les vautours (830-841). Eh bien ! Achille, lorsqu'il triomphe d'Hector, le nargue en termes voisins : « Hector, tu croyais peut-être, quand tu dépouillais Patrocle, qu'il ne t'en coûterait rien... Pauvre sot ! », et il rappelle qu'il était là, lui Achille, pour venger Patrocle et qu'Hector, en fait, sera mangé par les chiens et les oiseaux de proie (331-336). Les vers ne sont pas exactement répétés, mais on retrouve des formules semblables, des mots semblables à la même place du vers. Le parallélisme ne peut échapper.

Il le peut d'autant moins qu'aussitôt après, Patrocle mourant annonce à Hector qu'il mourra à son tour ; et Hector mourant fait, avec des termes différents, la même prédiction à Achille.

Ces similitudes délibérées, ou du moins riches de sens, invitent alors à penser que ce n'est point un hasard non plus si les deux morts elles-mêmes, celle de Patrocle et celle d'Hector sont rapportées en deux groupes de quatre vers, mot pour mot identiques, qui ne servent nulle part pour aucun autre héros.

Des vers-formules qui ne font que servir de cadre à l'action, on passe ainsi insensiblement aux répétitions significatives, qui mettent en rapport entre elles les scènes essentielles et dégagent les grandes lignes du poème. Et le fait est que le recours aux formules, tout archaïque qu'il soit, peut, à l'occasion, devenir l'instrument d'un art finement élaboré et profondément suggestif.

Il en est de même d'un autre procédé apparemment hérité de la poésie orale et consistant dans l'emploi des comparaisons.

Cet emploi, en apparence, a quelque chose de raide et de peu naturel, qui tient à deux raisons. La première est le caractère stéréotypé de leur présentation, introduite par un « comme lorsque... » et revenant au sujet par un « de même alors... » : les formules ne visent ni la variété ni la discrétion. L'effet est d'ailleurs d'autant plus sensible que les mêmes expressions sont, le plus souvent, reprises dans les deux membres, pour mieux marquer le parallélisme.

Cette insistance dans les formules qui introduisent et concluent les comparaisons doit être rapprochée d'un autre trait qui contribue, lui aussi, à donner le sentiment d'un procédé plaqué et d'une forme fixe : c'est que ces comparaisons, ou du moins les premières parties de ces comparaisons, sont longuement et inutilement développées : celui des deux termes qui est étranger au récit n'est pas seulement traité dans son rapport avec le récit, mais en soi ; et l'évocation se poursuit parfois en un vrai petit tableau indépendant. Par exemple, au chant XVI, le poète compare les cavales d'Hector qui l'emportent à toute allure, avec une longue plainte, aux torrents débordés que suscite un orage. Mais les cavales occupent un vers, les torrents débordés en occupent neuf ; et l'on nous décrit la terre écrasée par l'averse ou les fleuves coulant à pleins bords ; de plus, on nous dit que cet orage est dû à la colère que ressent Zeus à cause du mépris où les hommes tiennent la justice (384-393). On pourrait imaginer ici que cette allusion à la justice dénote une addition tardive ; mais le procédé est constant. Un peu plus loin, dans le même chant, il est dit que les deux armées se jettent l'une contre l'autre avec fracas, comme les arbres d'une forêt agitée par le vent : les armées ont deux vers, la forêt en a cinq ; et les arbres sont nommés : hêtres, frênes, cornouillers, et le texte évoque « le bruit sec des branches cassées » (765-771). Ou bien,

au chant suivant, le combat pour le corps de Patrocle avec les tentatives des deux camps pour le tirer à eux, est comparé au travail de ceux qui tendent une peau de taureau, en la tirant en tous sens : les combattants ont deux vers, et les corroyeurs en ont cinq ; mais surtout le poète ajoute qu'ainsi l'humidité sort, le cuir se distend, et l'huile pénètre mieux – toutes notations qui rendent l'évocation vivante et présente, mais qui n'ont rien à voir avec le combat pour le corps de Patrocle, et ralentissent le récit d'une façon un peu surprenante pour notre goût moderne.

Cependant, ces quelques citations montrent assez la richesse littéraire qui résulte d'un tel usage. Elle consiste d'abord dans l'art avec lequel ces divers petits tableaux sont présentés, pour eux-mêmes. Et elle consiste aussi dans le perpétuel changement de registre qui double le récit de combat en renvoyant ainsi à des domaines différents.

Ces domaines sont très divers. En gros, on peut en distinguer deux.

D'abord, il y a l'évocation de la nature, avec les grands phénomènes atmosphériques et la vie animale.

On a vu, sur les trois exemples cités, que deux renvoyaient à l'orage et à la tempête. Ce n'est pas là un hasard. Le heurt des vents dans la tempête est de même évoqué dès le chant IV, pour décrire la mêlée du combat : « Comme lorsque, sur la rive sonore, la houle de la mer, en vagues pressées, bondit au branle de Zéphyr ; elle se soulève au large d'abord, puis s'en vient briser sur la terre, dans un immense fracas, dressant sa crête en volute autour de chaque promontoire et crachant l'écume marine... » (422-426) ; elle revient 30 vers plus loin, et encore au chant V, et ailleurs, sous des formes voisines : fleuves en crue, vent, mer déchaînée ou menaçante, les violences diverses de la nature doublent et amplifient les violences humaines.

De la même façon, à la violence du guerrier correspond la violence des animaux sauvages, luttant entre eux ou contre les hommes. Les deux animaux sauvages qu'évoquent le plus souvent les comparaisons homériques sont le lion et le sanglier : on les rencontre à tous les moments du combat, dans des situations qui correspondent à ces divers moments. Ce peut être l'élan du lion qui s'élance et que sa fougue même perdra (XVI, 751), ou la résolution du lion que pousse la faim (XII, 299-306), ou l'attaque triomphante du lion qui poursuit un troupeau de vaches et en saisit une (V, 161-162 ; XI, 172 et suiv. ; XVII, 61 et suiv.) ; ou bien ce sera l'impossibilité de lui résister quand il saisit les petits d'une biche que celle-ci ne peut protéger (XI, 113-119) ; ou bien ce sera sa joie quand il voit une bête morte à

dévorant (III, 22) ; ou bien ce sera sa fermeté ou celle du sanglier, lorsqu'ils tiennent bon contre l'attaque des chiens et des chasseurs (XI, 414 ; XII, 41) : parfois un sanglier met la meute en fuite (XVII, 281-285), parfois au contraire les chiens réussissent à chasser le lion (XI, 548). Ailleurs, les animaux s'entretuent, et le chant où s'affrontent Hector et Patrocle est à cet égard des plus riches : à XVI, 487, le lion tue le taureau (comme Patrocle tue Cébrión) ; à XVI, 756, deux lions luttent pour une biche (comme Hector et Patrocle pour le corps de Cébrión) ; à XVI, 823, le lion tue le sanglier (comme Hector tue Patrocle). Ces scènes de violence animale n'étaient probablement plus très fréquentes dans le monde du poète ; mais elles avaient rempli les mémoires et les imaginations : le lion dévorant le taureau nous est connu par l'art mycénien et devait rester le thème spécifique des monnaies d'Olynthe. Dans l'*Iliade* même, c'est un des sujets figurés sur le bouclier d'Achille (XVIII, 579 et suiv.).

À ce bestiaire sauvage, il faudrait joindre tous les animaux royaux ou redoutables : l'aigle et le vautour, l'étalon échappé, le serpent. Tous les affrontements humains trouvent dans ces scènes féroces leur écho purement sauvage.

Enfin, à ces grandes évocations naturelles, on peut joindre la comparaison qui assimile la mort du guerrier à la chute de l'arbre abattu. En un sens, il s'agit là d'une comparaison d'un autre ordre, puisque l'arbre est, en fait, abattu de main d'homme, et que le bûcheron est mentionné. Mais dans cette chute retentissante d'un grand arbre, sur la montagne, il y a la même grandeur que dans les comparaisons de la nature, et l'arbre, en fin de compte, appartient bien à la nature. « L'homme croule comme croule un chêne, ou un peuplier, ou un pin élancé, que des charpentiers... » ; l'image est employée à XIII (389-393) et revient à XVI (482 et suiv.), pour la mort de Sarpédon. Parfois encore, on voit l'homme déjà tombé : « Il semble un peuplier poussé au sol herbeux d'un vaste marécage... » et, après une belle description : « et il gît là, se desséchant maintenant au bord du fleuve. Tel est maintenant Simoïsios... » (IV, 483 et suiv.). La lutte trouve son écho dans l'animal qui attaque ou se défend : la mort est celle de l'arbre, passive et majestueuse.

Inversement, ce même effet d'élargissement se retrouve lorsqu'il s'agit d'évoquer non plus la bataille, mais l'arrêt de la bataille. Quand celle-ci prend fin, au soir, les feux s'allument ; et la fin du chant VIII compare ces feux au ciel étoilé : « Telles, au firmament, autour de la brillante lune, des étoiles luisent, éclatantes, les jours où l'éther est sans vent. Brusquement, les cimes se découvrent, les hauts promontoires, les vallées. L'immense éther au ciel s'est déchiré, toutes

les étoiles paraissent ; et le berger se sent le cœur en joie. »

Mais, à l'opposé, il existe une autre série de comparaisons homériques, dont la marque est, au contraire, le familier et la vie quotidienne.

Là, brusquement, tout change. Au lieu des animaux rares et héroïques, on découvre la vie de la campagne et de la ferme. Ne voilà-t-il pas le grand Ajax, fils de Télamon, comparé à un âne qui est entré dans le blé et que des enfants accablent de coups sans pouvoir le déloger (XI, 558 et suiv.) ? Ou bien ne voilà-t-il pas les guerriers achéens, dont on vient de dire que l'éclat de leurs armes brille comme un feu de forêt, comparés, d'abord, à un vol de grues ou de cygnes, mais bientôt aux nuées de mouches qui se rassemblent dans une étable où l'on vient de traire les brebis (II, 469 et suiv.) ? Ulysse ne s'accroche-t-il pas de toutes ses forces au rocher, comme une pieuvre (*Od.*, V, 432-433) ?

Dans le même esprit, l'activité guerrière peut être comparée aux travaux des champs : les soldats sont tantôt comme des vanneurs, blancs de poussière (V, 499 et suiv.), tantôt comme des moissonneurs qui avancent en longues lignes (XI, 67 et suiv.). Et Ulysse, enfonçant son pieu dans l'œil du cyclope, est comme un artisan enfonçant une tarière (*Od.*, IX, 383-393).

Enfin, les jeux enfantins eux-mêmes peuvent servir de référence : Apollon abat le mur achéen, d'un coup, comme un enfant qui renverse le château de sable qu'il a joué à construire ; et Patrocle se voit décrit par Achille comme une petite fille en larmes : « une petite fille qui court à côté de sa mère et lui demande de la prendre : elle se suspend à sa robe, elle l'empêche d'avancer, et ses yeux en larmes supplient qu'on la prenne » (XVI, 7-10).

De telles comparaisons sont, en pleine épopée, empruntées à la vie quotidienne ; et elles doivent sans doute beaucoup à l'observation du poète lui-même. Par un trait remarquable, elles peuvent d'ailleurs jouer le même rôle que les autres. On a vu les feux du bivouac comparés au ciel étoilé : inversement, l'heure est notée, en plein combat, par l'évocation du repos que prend, dans la montagne, le bûcheron (XI, 86-89).

Le fait ne doit pas surprendre. Le recours à ces deux registres opposés que sont la nature sauvage et la familiarité du quotidien consiste toujours à élargir l'horizon, à combiner la bataille en cours avec l'univers naturel, les héros avec les gens simples, la guerre avec la paix. D'une certaine manière, par les comparaisons, l'épopée introduit tout dans son sujet et établit un contrepoint constant entre l'acte et

cette vie au sens large, qu'illustre dans ses deux aspects, pacifique et guerrier, le bouclier d'Achille.

Peut-être peut-on expliquer par là une circonstance, dont il est temps d'avouer l'existence. On aura pu remarquer en effet que presque tous les exemples de comparaisons donnés ici étaient empruntés à l'*Iliade*, non à l'*Odyssée*. L'*Odyssée* en a, mais beaucoup moins, à peine le quart. Cela pourrait tenir à la différence de date ou d'auteurs ; mais on remarque aussi que, dans l'*Iliade*, les trois quarts des comparaisons appartiennent aux récits de combats. Tout se passe donc comme si, quand elle est enfermée dans une action étroite et tendue, l'épopée avait besoin de moyens d'évasion pour élargir les perspectives et décentrer l'intérêt, mais que, si sa donnée la promenait dans toute la diversité concrète du réel, elle cessait d'y avoir recours. L'*Iliade* a des ouvriers agricoles dans des comparaisons, mais une partie de l'*Odyssée* se passe chez le porcher Eumée ; et l'*Iliade* a des tempêtes pour évoquer le choc des guerriers, mais l'*Odyssée* présente Ulysse en proie à la vraie tempête.

De toute manière, cette répartition inégale, quelle qu'en soit l'explication, confirme que l'emploi des comparaisons n'a rien de mécanique et correspond bien plutôt à un besoin d'ordre littéraire : ce qui avait pu apparaître à l'origine comme un procédé extérieur quelque peu figé se révèle être, en fin de compte, un moyen souple et savant, au service de l'art le plus consommé.

On pourrait arrêter là l'évocation de ce style poétique, dont les traits d'archaïsme se muent si aisément en souples suggestions : il faut pourtant, si l'on ne veut pas donner une idée trop incomplète de la richesse des procédés, rappeler qu'il n'a été question ici que de quelques habitudes en apparence déroutantes. On n'a pas dit un mot de l'alternance entre les scènes ni des discours, éclatants de fougue, ni de la flexibilité du vers, de ses rejets et de ses coupes, voire de ses effets imitatifs ou suggestifs. On voudrait du moins signaler que des procédés particuliers et originaux viennent encore jeter sur le récit de l'*Iliade* une nuance marquée de pathétique, là où il faut.

Il y a ainsi le recours à la deuxième personne, quand le poète, dans les moments d'émotion, semble pris à la réalité de son personnage et lui adresse la parole. C'est le cas, par exemple, lorsque Ménélas est blessé, au début, et qu'Agamemnon en est si bouleversé (IV, 146) ; c'est surtout le cas très fréquemment dans le chant de la mort de Patrocle : « Avec un lourd sanglot, tu réponds, Patrocle, bon meneur de chars... » ; des formules équivalentes se retrouvent huit fois dans le chant ; et on en trouve une de ce type au moment décisif, où se concentre le

pathétique – celui de la mort : « Mais, à ce moment-là se lève pour toi, Patrocle, le terme même de ta vie : Phoebos vient à toi, à travers la mêlée brutale. Il vient, terrible... » (787-789).

Le procédé, dans ce dernier cas, se combine avec un autre, non moins pathétique, qui consiste à laisser pressentir la mort en train de se préparer ou l'erreur de l'homme qui ne se rend pas compte qu'il s'y achemine. Quand Patrocle supplie Achille de le laisser retourner au combat, le texte dit : « Ainsi implore le grand fou, et c'est la male mort, le trépas sanglant, qu'il implore ainsi pour lui-même » (46-47). Quand Hector revêt les armes d'Achille, arrachées au cadavre de Patrocle, le même commentaire est laissé à Zeus : « Ah ! malheureux, la mort ne t'obsède guère, qui est pourtant si près de toi ! ... » (XVII, 201 et suiv.). Pour Achille lui-même, les prédictions de mort ne cessent de se répéter et de se préciser. Qu'il s'agisse des uns ou des autres, le poète rappelle volontiers, en intervenant lui-même s'il faut, que la mort viendra un jour et que les erreurs de chacun le lui soumettront d'autant plus vite. Grâce à ces suggestions, les actes des héros, et leurs accès d'orgueil ou de cruauté, se colorent d'une lumière proprement tragique.

Enfin, quand cette mort est arrivée, il n'est pas rare qu'une nouvelle intervention du poète, rapide et poignante, vienne jeter une note de pitié à l'idée de cette vie qui n'est plus. Patrocle ou Hector sont l'objet d'un vrai deuil où s'exprime la douleur de ceux qui les aimaient. Mais d'autres, moins illustres, ont aussi leur bref tribut de pitié. Ils meurent « loin de leur patrie et de leurs amis », « loin de la femme dont ils ont obtenu la main ». Ils ne reverront pas « leur patrie, leur femme et leur petit enfant ». Parfois, les sarcasmes de leur vainqueur jouent le même rôle. Ou bien c'est simplement un mot évoquant le contraste brutal, comme quand Cébrión gît à terre « oublieux des chars à jamais ». Ces notations sont brèves, mais leur effet puissant. La pire est peut-être, dans sa sobriété, celle du chant XI sur les morts qui gisent sur le sol, « moins chers à leurs épouses désormais qu'aux vautours » (162).

Le poète, on l'a vu, n'interrompt jamais l'action pour des analyses et des explications ; mais ces trois façons d'intervenir dans son récit, pour en marquer au passage le tragique, lui donnent, sans l'interrompre, une portée unique.

Encore une fois, il s'agit là de *Illiade*, non de *Odyssée*, dont la signification est beaucoup moins tragique. Mais, plus étroitement mêlé au récit, le même art d'orienter la sympathie se retrouve dans *Odyssée*, par de savantes références aux sentiments qui animent Ulysse, à l'épuisement où il se trouve ou à la sympathie d'Athéna. Il en

va comme des comparaisons qui deviennent moins nécessaires quand le récit lui-même offre la variété du réel : de même, les interventions personnelles du poète deviennent moins nécessaires quand l'aventure du héros se vit dans son pathétique psychologique, à coup de craintes, d'espérances et de doutes. Le tragique de l'*Iliade* était souligné, du dehors, par le poète : le pathétique de l'*Odyssée* est déjà vécu du dedans, dans le cœur des protagonistes.

Chapitre V

Les dieux et le merveilleux

Relever, comme on vient de le faire, l'art avec lequel Homère fait alterner les scènes divines et humaines implique un rôle considérable accordé aux dieux. De fait, ils sont partout. Réunis entre eux, mêlés aux hommes, décidant, intervenant, parlant, agissant, ils ne cessent de se manifester ; et tout, pratiquement, dépend d'eux.

Pourtant, on a pu nier que ces deux poèmes soient à proprement parler religieux – et cela pour diverses raisons, dont la principale tient sans doute à la façon familière dont les dieux sont décrits dans leurs rapports entre eux, comme des humains, trop humains. La famille divine est présentée, le plus souvent, sous un jour réaliste et plaisant.

1. La famille divine

Si les dieux de l'épopée ont, auparavant, représenté des aspects de la nature, s'ils ont eu partie liée avec des animaux, Homère l'ignore résolument. S'ils ont eu des prédécesseurs et s'inscrivent dans le cours d'une théogonie, il l'ignore tout autant. Les mythes que connaissent Hésiode ou même Eschyle sont étrangers à son tempérament. Et c'est tout juste s'il fait, par hasard, allusion à des guerres entre dieux, qui, dans ce cas, semblent des séditions accidentelles et oubliées (*Il.*, I, 399 et suiv. ; V, 381 et suiv.). L'ordre règne chez les dieux ; et Zeus y veille.

Zeus est le roi. En principe, le monde a été partagé entre lui et ses frères : Hadès et Poséidon ; mais il est l'aîné et il commande. Malgré de vives protestations, Poséidon accepte ses ordres (*Il.*, XV, 211 : « Pourtant, c'est dit : pour cette fois, malgré mon dépit je m'inclinerai »). Quant aux autres dieux, ils n'ont qu'à obéir. Héra est sa femme, Athéna sa fille à lui seul, Apollon et Artémis, Aphrodite, Arès, Héphestos sont ses enfants ; il est le père souverain.

Mais, chose étrange, cette autorité même se présente, dans Homère, sans la moindre majesté.

Dans une certaine mesure, elle est affaire de force. Au début du chant VIII de l'*Iliade*, quand Zeus interdit aux dieux d'intervenir dans la guerre, il les menace de ses coups et parle de les jeter « au Tartare brumeux » ; puis il suggère que, si tous les dieux se suspendaient à une chaîne d'or, ils ne tireraient pas Zeus du ciel, alors qu'il pourrait, lui, tirer en l'air la terre, la mer et tous les dieux (VIII, 5-27). Cette épreuve de foire, quelle qu'ait été plus tard sa fortune symbolique, tient du bateleur plus que du dieu suprême.

Et surtout, il est remarquable que Zeus ait continuellement à rappeler à l'ordre sa famille prête à désobéir. Il y a dans son comportement et dans le leur des traits de naturel qui frisent la comédie.

Celle qu'il craint le plus est, comme pour beaucoup d'hommes, sa femme ; et sa première réaction, au chant I de l'*Iliade*, quand Thétis lui demande son aide pour Achille est de répondre : « Ah ! la fâcheuse affaire, si tu me dois induire en conflit avec Héra, le jour qu'elle me viendra provoquer avec des mots injurieux ! Même sans cause, elle est toujours à me chercher querelle en présence des dieux immortels, prétendant que je porte aide aux Troyens dans les combats... » (518-521). Et le fait est que, sitôt apparue, Héra flaire quelque chose, proteste, interroge et ne cède enfin qu'à la menace. Il faut qu'Héphaïstos s'emploie alors à apaiser la scène de ménage et à rétablir la bonne humeur générale.

Héra, aussi bien, n'hésitera pas, le moment venu, à berner le roi des dieux, en éveillant son désir, puis en l'endormant. L'épisode a son utilité dans le déroulement de la guerre : il a aussi une allure plaisante et irrévérencieuse, qui n'est pas sans parenté avec le conte des amours d'Aphrodite et d'Arès, que raconte Démodocos dans l'*Odyssée* (VIII). On dirait que, si la vie des hommes est dominée par les épreuves et la mort, le poète réserve pour les dieux la drôlerie familière à laquelle l'entraîne son imagination.

Du reste, Héra, avec ses scènes de ménage, n'est point la seule divinité à donner du souci à Zeus, ni à se présenter sous un jour que l'on dirait volontiers trop humain. Tous ces dieux se querellent, se plaignent les uns des autres auprès de Zeus et se moquent de leurs maux respectifs. Ils le font d'autant plus que la guerre de Troie les divise : Héra, Athéna et Poséidon sont de tout cœur avec les assiégeants, mais Apollon est de tout cœur du côté des Troyens : c'est lui qui, traîtreusement, tue Patrocle au chant XVI ; et Aphrodite ne se soucie que d'Énée, son fils, ce qui la range elle aussi dans le camp troyen.

Toutes ces divinités se guettent donc l'une l'autre, sans cesse prêtes à

intervenir, quand ce n'est pas à en venir aux coups (comme elles font au chant XXI), et Zeus a quelque mal à régir cette turbulente famille.

Il ne faudrait évidemment pas exagérer cet aspect qui n'aboutit jamais au burlesque. Zeus triomphe toujours ; et la puissance divine n'est pas en cause. Au contraire, c'est sans doute cette puissance même qui rend sensible, par contraste, ce caractère humain chez les immortels.

À cela se joint un autre fait : car non seulement les dieux ressemblent aux hommes, mais c'est pour eux qu'ils se passionnent. L'acharnement qu'ils mettent dans leurs luttes vient de leur attachement pour certains mortels. Parfois, ces mortels sont leurs fils. Parfois, simplement, ils leur sont chers, à cause de leurs mérites ou de leur piété envers eux. De fait, on assiste dans Homère (et seul Apollon en est choqué) à une bataille de dieux, qui se battent pour des hommes.

Dans l'*Iliade*, ces attachements des dieux pour les hommes se marquent à coup de querelles : dans l'*Odyssée*, ils prennent une forme nouvelle et plus prononcée encore. Les dieux, dans l'*Odyssée*, sont moins nombreux à intervenir. Mais une véritable tendresse lie Athéna à Ulysse : la déesse accompagne le héros à chaque instant, dans chaque démarche. La famille divine s'est donc assagie et simplifiée ; mais le résultat est le même : les dieux se battaient pour des hommes ; désormais une divinité se donne toute la peine pour un homme qui, par le sang, ne lui est rien.

Mais cet intérêt même pour l'action humaine, dans les deux poèmes, ouvre déjà sur l'autre aspect des dieux, qui leur rend soudain leur majesté souveraine. Car si les dieux, entre eux, se comportent à la façon d'une famille un peu turbulente, ils sont en revanche les maîtres tout-puissants qu'un abîme sépare des hommes.

2. La majesté divine

Les dieux sont immortels. Et ce simple trait change tout. Être mortel, c'est n'être rien : qu'importe de durer un peu plus ou un peu moins ? Apollon trouve que des dieux ne devraient pas se quereller pour des hommes : « pour de pauvres humains, pareils à des feuilles, qui tantôt vivent pleins d'éclat, en mangeant le fruit de la terre, et tantôt se consomment et tombent au néant » (*Iliade*, XXI, 463-466). Et Zeus regrette d'avoir donné à Pélée des chevaux immortels, qui maintenant pleurent la mort imminente de leur jeune maître, Achille : « Pauvres bêtes ! pourquoi vous ai-je donc données à sire Pélée – un mortel ! –

vous que ne touche ni l'âge ni la mort ? Est-ce donc pour que vous ayez votre part de douleurs avec les malheurs humains ? Rien n'est plus misérable que l'homme entre tous les êtres qui respirent et marchent sur la terre » (XVII, 443-447).

Immortels, les dieux sont donc dans un autre univers. Tout ce que les hommes peuvent connaître, ils l'ont en plus beau, en plus éclatant, en plus grand.

Dès qu'il est question d'un dieu, cet éclat surgit – ainsi quand Thétis, au chant I de l'*Illiade*, vient trouver Zeus : « Zeus à la grande voix, assis à l'écart sur le plus haut sommet de l'Olympe aux cimes sans nombre » (I, 498-499). Ce Zeus souverain se déplace sur un char attelé de coursiers « aux pieds de bronze, au vol prompt, dont le front porte une crinière d'or » et qui, d'un bond, traversent toute l'étendue de la terre au ciel étoilé (VIII, 41 et suiv.). De même, tous les autres dieux sont rayonnants d'or, de beauté et de lumière.

Aussi, quel saisissement quand soudain ils se révèlent sous leur vraie forme à un humain ! Alors se découvre leur pouvoir irrésistible.

Dans la bataille, ils surgissent souvent, pour fausser le cours des événements. Ils donnent la force ou la faiblesse. Ils prennent des formes trompeuses pour leurrer les hommes et les conseiller à leur gré, souvent pour leur malheur. Il arrive qu'ils les frappent, directement, comme quand Apollon frappe du plat de la main le dos de Patrocle et que ses armes se détachent, cependant qu'il est pris de vertige. Mais, le plus souvent, les dieux se contentent d'agir par l'intermédiaire des humains : ils dirigent les traits vers le but ou loin du but. Parfois, ils le font au mépris de l'ordre des choses. Ainsi, au chant XX, Athéna, de son souffle, détourne la pique qui va frapper Achille ; mais Apollon, en revanche, enveloppe Hector d'une épaisse vapeur, contre laquelle Achille frappe en vain ; et, à chaque fois, le poète commente la facilité avec laquelle les dieux interviennent de la sorte : pour Athéna, il dit qu'elle le fait « d'un souffle tout léger », et pour Apollon le texte précise qu'il le fait « facilement, en tant que dieu » (440 et 444). Cette facilité avec laquelle les dieux se jouent des hommes est souvent rappelée. Elle l'est même par les victimes de ces tours. Et, circonstance remarquable, elle souligne la toute-puissance divine sans rien ôter aux hommes de leur dignité. C'est ainsi que la mort qui couronne le poème, la mort d'Hector, suit une tromperie particulièrement cruelle : Athéna a pris les traits du frère d'Hector, Déiphobe, et l'a encouragé ; Hector s'est cru aidé ; mais, au moment décisif, quand il a besoin d'aide, il se retrouve seul : il est perdu. Il décide alors de mourir glorieusement : ce choix, du moins, lui est laissé.

Peut-être y a-t-il une limite à la puissance de Zeus, car il semble devoir s'incliner devant le destin : la mort de Sarpédon le prouve. Et, quand il prend en main sa balance, il semble consulter le destin plutôt que le fixer.

Mais déjà, cette question est de celles qu'il ne faut pas poser de façon trop précise. Homère n'est pas théologien et ne s'interroge pas comme Eschyle sur la volonté divine, son sens ou ses limites. C'est bien pourquoi, en ce domaine, on trouve beaucoup d'incertitude à côté de quelques certitudes.

3. La volonté divine

Chaque dieu, dans Homère, obéit à des sentiments de sympathie ou de rancune, mais Zeus ? Zeus qui est le tout-puissant et l'arbitre ?

Pour Eschyle, Zeus est juste, et la justice divine commande tout : il en est fort peu question dans l'*Iliade*. Un passage le montre bien déchaînant la tempête pour punir les juges injustes (XVI, 386 et suiv.). Mais ce passage est si exceptionnel, et si proche d'Hésiode par le vocabulaire, qu'il tranche sur le reste. Ailleurs, on parle de toucher Zeus, on parle des prières (IX, 502 et suiv.) : on ne parle pas de sa justice. Tout ce que l'on peut dire est que, confusément, les hommes comptent sur cette justice. Ils y comptent même de façon absolue dans certains cas précis, dès qu'interviennent des serments ou les droits d'un hôte. Et quand le malheur frappe, il y a souvent une faute à la clef (ainsi pour Pâris). Autrement dit, cette justice n'est pas l'objet d'affirmations solennelles ; mais elle est plus ou moins sous-entendue et pressentie.

Ces indications latentes justifient donc ceux qui voient déjà dans l'*Iliade* une justice divine (Lloyd-Jones) ; mais elles y sont seulement latentes ; il faut aller les chercher, les dégager, les combiner. Et ce manque d'insistance frappe d'autant plus que déjà l'*Odyssée* est, en ce domaine, infiniment plus nette.

L'*Odyssée* s'ouvre par un Conseil des dieux où Zeus condamne les folies des mortels et cite en exemple Égisthe qui, malgré les avis des dieux, fut criminel et paya son crime de sa vie. Le contraste avec Ulysse ne s'imposait pas, et il est clair que le poète a voulu jeter cette idée avec force, dès l'ouverture. Le même poète ne manque jamais une occasion de montrer les dieux punissant les excès, de rappeler que Zeus est le protecteur non seulement des hôtes, mais des mendiants

(VI, 208) et aussi des suppliants (IX, 270). D'un bout à l'autre de l'*Odyssée*, par conséquent, on voit se préciser ce sens de la justice qui n'était que pressenti dans l'*Iliade*. Peut-être cela tient-il au sujet ou bien à l'auteur ; mais c'est un fait aussi que ce même sens de la justice s'affirmera davantage encore chez Hésiode et, plus tard, chez Eschyle.

On peut dire que l'épopée a un sens de la justice divine, mais n'en a point une idée lucide et systématique. Et, après tout, la plupart des hommes de notre temps, s'ils ne sont pas animés par une philosophie ou une foi précise, seraient sur ce point aussi imprécis et aussi portés aux contradictions.

Or, une appréciation analogue vaut également pour un autre problème que même les Grecs de l'époque classique ne se posaient pas aussi nettement que nous et que l'on ne cesse de soulever à propos d'Homère : celui de la double causalité, divine et humaine.

Dans Homère, tout vient des dieux : non seulement le résultat d'une entreprise, mais l'idée même qui la fait naître. Un dieu inspire la crainte ou la colère ; il vous donne l'élan de l'action ou vous retient. Et pourtant, on a le sentiment que les héros sont grands et responsables, et que leur volonté, leur caractère, leur réflexion ont valeur déterminante. Quand Achille au chant I s'apprête à frapper Agamemnon, c'est Athéna qui le retient. Et pourtant, c'est sa colère, et c'est lui-même qui, par respect des dieux, se contient. De même Zeus, à la fin, lui fait dire par sa mère de rendre le corps de Patrocle. Et pourtant, c'est lui-même qui accepte, qui risque de se fâcher à nouveau, qui se laisse toucher par la pensée de son père...

Entre ces deux aspects de la causalité, l'importance varie selon les cas. Elle varie aussi selon les savants : les uns voient la causalité divine comme une sorte de projection imagée des réactions humaines, dans ce qu'elles ont de soudain et d'involontaire ; les autres voient la liberté humaine comme une illusion ou une exception. En fait, les études d'A. Lesky ont admirablement montré comment ces deux causalités coexistent, se doublent, se combinent. C'est un phénomène qu'illustre bien, sous une forme un peu différente, la collaboration constante d'Ulysse et d'Athéna dans l'*Odyssée*.

Et pourquoi tant s'étonner ? Bien des gens ne diraient-ils pas aujourd'hui encore qu'ils ont été sauvés par Dieu et par leur médecin, par des prières et par des drogues ? À plus forte raison les deux causalités se combinaient-elles dans l'épopée, sans problèmes : ces problèmes n'étaient pas encore posés.

Cette circonstance permet en tout cas à Homère d'associer le merveilleux des interventions divines avec ce sens si aigu de l'importance réservée à l'homme : les dieux le mènent et le malmènent sans jamais limiter sa part ; au contraire, toutes ces épreuves le font ressortir et donnent à son action plus de relief.

À cela s'ajoute enfin que le poète réussit à remplir son œuvre d'interventions surnaturelles sans s'écarter de ce que peut être l'expérience des hommes de tous les temps : il le fait par l'art consommé avec lequel il évoque ces interventions.

4. Les interventions divines

Les dieux peuvent prendre toutes les formes, se déplacer en un instant, créer la tempête et les nuages, guérir et rajeunir, endormir et éveiller, perdre ou sauver. Leur action est partout présente et souveraine. Et pourtant, si on en examine la présentation dans le poème, on ne peut qu'être frappé par le souci qui s'y manifeste de donner à ces interventions le caractère le moins choquant possible par rapport aux habitudes humaines.

Oui, les dieux peuvent prendre toutes les formes ; mais Homère choisit. Sauf Protée, qui n'est pas un vrai dieu pour Homère, il écarte les métamorphoses. Il dit que Thétis ne souhaitait pas s'unir à Pélée, mais il ne mentionne pas les métamorphoses par lesquelles elle chercha à l'éviter. Il ne mentionne pas non plus toutes celles auxquelles Zeus eut recours pour s'unir à des mortelles. Tout cela, nous le savons par d'autres poètes, moins discrets. Dans son œuvre, les dieux prennent assurément la forme qu'ils veulent pour venir agir sur les hommes ; mais il se trouve que c'est, toujours, une forme humaine. Mieux, ils revêtent en général les traits d'une personne connue de celui à qui ils apparaissent et évitent ainsi de surprendre.

Il n'est qu'un cas où des dieux, chez Homère, prennent une forme animale : ils apparaissent parfois comme des oiseaux. Mais, ici encore, quel naturel, et quel art de glisser ! Athéna arrive « comme un oiseau » : est-ce métamorphose ou simple métaphore ? On en a discuté, ce qui prouve que le texte laisse un doute. L'expression évoque peut-être seulement la rapidité de l'arrivée. Et quand même il y aurait authentique métamorphose (cela arrive deux ou trois fois dans l'*Odyssée*), n'est-ce pas la plus aisée des métamorphoses ? Tous les contes la pratiquent et le langage courant l'atteste (« Un petit oiseau me l'a dit »)...

Cette transformation correspond au déplacement rapide du dieu ou de la déesse : celui-ci peut aussi prendre d'autres formes qui vont des sandales ailées aux chars miraculeux de Zeus ou de Poséidon. Homère, là, se plaît à décrire : au départ de Zeus pour l'Ida, au chant VIII, répond, avec des formules semblables, le départ de Poséidon pour Troie, au début du chant XIII. Tout est d'or ; tout étincelle ; et le char file sur la mer, qui lui ouvre le passage. Peu de textes expriment mieux l'émerveillement devant le divin ; mais il n'y a aucun détail descriptif qui choque la raison ; même cette mer qui s'ouvre n'est, en plus rapide et en plus fort, que le creux que fait tout navire en fendant la surface ; et les « monstres marins » sont sans doute seulement (J. Kakridis l'a fort bien montré) ces dauphins qui, en mer Égée, se plaisent à suivre le sillage des navires. En tout cas, l'éclat du miracle ne fait que prolonger l'expérience courante. Et Homère se garde bien de dire à quelle vitesse va le char, comment s'ouvre la mer, ou de donner aucun de ces détails auxquels se complairait un conte oriental.

De même, les dieux font naître la tempête ou la brume ; mais n'est-il pas encore courant, de nos jours, d'appeler ces phénomènes « le fait de Dieu » ? Et n'est-il pas normal, quand on s'endort ou se réveille en surprise, quand on guérit brusquement, quand on se sent soudain jeune et plein d'énergie d'en remercier le ciel en pensant que cela vous est donné, du dehors, en cadeau, sans que l'on sache pourquoi ? Là aussi, le langage courant l'atteste : on se sent « un autre homme ».

Ces remarques ne visent pas à nier l'élément de surnaturel que comporte l'épopée : ce serait absurde. Elles visent seulement à montrer comment le naturel et le surnaturel, l'humain et le divin se rapprochent, se combinent, se recouvrent.

Le même trait est également sensible dans le grand chant du fantastique, quand Achille lutte contre un fleuve, au chant XXI. Ce fleuve est un dieu. Il parle. Il a des sentiments, des volontés. Mais la description semble presque l'expérience d'un homme luttant contre des eaux : « Terrible, un flot trouble se lève autour d'Achille ; le courant se précipite sur son bouclier et tâche à le repousser. Et le héros ne peut pas davantage s'assurer sur ses pieds... » C'est un vrai dieu, et c'est aussi un vrai fleuve : le surnaturel et l'expérience humaine, là aussi, se rejoignent.

La combinaison ne se fait pas toujours dans les mêmes proportions : la part du surnaturel varie selon les lieux et les moments. En fait, dans l'*Iliade*, on peut dire que les miracles scandent les grands moments de l'aventure humaine. Le retour d'Achille au combat s'accompagne d'un éclat sans pareil. Au moment où meurt Sarpédon, de même, ce deuil

exceptionnel de Zeus, qui constitue aussi la dernière victoire de Patrocle, est marqué par une pluie de sang : ce phénomène, si fréquent dans les textes latins, n'intervient qu'une fois dans l'épopée homérique pour saluer ce moment pathétique. De même, les animaux ne parlent pas chez Homère – à une exception près : quand le cheval d'Achille est subitement doté de la parole pour lui annoncer sa mort imminente, à la fin du chant XIX. Enfin lorsque l'action culmine, les miracles se multiplient. Quand Poséidon enlève Énée et trompe Achille, quand Athéna rend son arme à Achille et trompe Hector, on sent une sorte d'intensification de la lutte : tout cela se place au chant XX ; et, au chant XXI, on verra la lutte d'Achille contre le fleuve, de l'eau contre le feu, et des dieux entre eux : la mort d'Hector s'apprête, et les dieux y joueront encore un rôle plus grand que dans aucune autre.

Cet emploi du surnaturel dans les grands moments de l'action se retrouve dans l'*Odyssée*. Là aussi, on voit le miracle souligner les péripéties principales (entre autres, le massacre des vaches du Soleil, XII, 394-396). Là aussi, le surnaturel se renforce au moment de la lutte finale, à Ithaque (avec, entre autres, la lumière qui remplit le palais au chant XIX, 33-43, ou avec les miracles qu'accomplit Athéna au chant XXII, déployant l'égide, comme dans l'*Iliade*).

Mais si l'emploi du surnaturel est le même et sert, dans les deux poèmes, à marquer d'un éclat accru les moments décisifs de l'aventure humaine, il se trouve que l'*Odyssée* offre, en plus, une autre forme de surnaturel, qui ne relève plus de l'intervention directe des dieux, mais de tout un monde magique, et peuplé de divinités plus obscures, qui sont comme à mi-chemin entre les hommes et les dieux de l'Olympe.

Par contre-coup, on mesure que cet aspect magique et fantastique était presque totalement absent de l'*Iliade* ; et l'on mesure ainsi une nouvelle discrétion d'Homère.

5. La magie et le fantastique

Cette discrétion est manifeste quand il passe sous silence des traits de la légende qui nous sont connus par d'autres témoignages et étaient certainement anciens. C'est ainsi qu'il résume l'histoire de Méléagre, dans le discours de Phénix, au chant IX de l'*Iliade*, sans mentionner l'existence du tison magique, bien connu dans toute la tradition : quand ce tison aurait brûlé, la vie de Méléagre serait détruite. Homère retient l'aspect humain de l'histoire et non pas l'aspect magique. De même, il parle, au chant VI, de Bellérophon, de ses entreprises, de son

orgueil, de sa chute ; mais il omet de dire ce qui était pourtant bien connu, à savoir que Bellérophon avait à sa disposition un cheval ailé, Pégase, source de ses succès et de sa chute. On dirait qu'une certaine réticence lui fait refuser ces moyens surnaturels : il est à cet égard aux antipodes des *Mille et une Nuits*. Aussi bien constate-t-on qu'il ne parle pas, dans l'*Iliade*, du *Palladion*, dont la présence à elle seule assurait le salut de Troie, et que les armes d'Achille, pourtant offertes par les dieux, n'ont aucune valeur surnaturelle : elles sont simplement belles et fortes ; et Homère dit d'elles qu'elles ne sont « pas faciles » à transpercer pour un mortel (XX, 265) ; or, il est infiniment probable qu'elles étaient, en fait, impossibles à briser – tout comme Achille lui-même devait être plus tard tenu pour invulnérable, au talon près. Sur tout cela, Homère ne dit mot.

Il y a pourtant quelques objets magiques dans l'*Iliade*, mais fort discrets, et réservés aux dieux : ainsi, le ruban qu'Aphrodite donne à Héra, pour séduire Zeus, au chant XIV, ou l'huile divine dont la même Aphrodite oint le corps d'Hector, pour le préserver. Cela est fort peu, en comparaison de l'*Odyssée*.

Là, les drogues se multiplient : Hélène a une drogue calmante, rapportée d'Égypte, qui fait cesser la peine et la douleur (IV, 219-232). Le lotos du chant IX est une autre drogue qui vous ôte le désir de jamais repartir. Circé a une drogue qui change les hommes en pourceaux ; et, contre ses enchantements, Hermès donne à Ulysse le « môlu », la plante à la racine noire et à la fleur blanche, très dure à arracher, qui doit le préserver de tous les sortilèges et que l'on a parfois rapprochée de la mandragore (X, 302-306).

Encore cette magie des simples est-elle assez innocente ; à vrai dire elle est plus près de la pharmacopée que du surnaturel. Mais elle correspond, dans l'*Odyssée*, à un monde lointain où tout semble possible. Et si les luttes d'Ulysse à Ithaque se passent aux côtés d'Athéna et sous sa haute protection, la série de ses aventures antérieures, qu'il raconte aux Phéaciens, se situe dans une atmosphère de monstres, de magiciennes ou de divinités subalternes et parfois suspectes – le Cyclope, Éole, les Lestrygons, les Sirènes, Charybde et Scylla forment une galerie d'êtres étranges, et tout un folklore des pays lointains, comme on pourrait en trouver dans les contes orientaux ou égyptiens et dans maint passage des *Mille et une Nuits*.

Et Ulysse n'est pas le seul, dans l'*Odyssée*, à connaître de telles aventures : Ménélas raconte des faits plus singuliers encore, en disant la façon dont il a dû maîtriser Protée, le « Vieux de la mer », en dépit de ses métamorphoses – métamorphoses assez frappantes pour revivre

en français dans l'adjectif « protéiforme ».

Cette différence de ton peut tenir au sujet, qui oppose un homme seul aux aventures du voyage ; elle peut tenir aux sources du poète, qui puise ici dans le folklore. Mais il faut préciser que même là, et malgré la différence d'atmosphère entre les deux poèmes, on retrouve un peu de la réserve qu'observait l'*Iliade*.

Les monstres de l'*Odyssée* ne sont jamais décrits dans leur bizarrerie. On dit seulement qu'ils sont immenses, cruels, bien éloignés des usages humains. Mais aucun détail n'est donné. Du Cyclope, lorsqu'il est évoqué au début, le poème dit qu'il vit loin de tous ; et le texte commente (à IX, 190-192) : « Ah ! le monstre étonnant ! il n'avait rien d'un bon mangeur de pain, d'un homme : on aurait dit plutôt quelque pic forestier qu'on voit se détacher sur le sommet des monts. » On est censé savoir qu'il n'a qu'un œil : ce n'est pas dit. Des Lestrygons, on rencontre la fille du roi qui puise de l'eau à la fontaine : elle est « forte » ou « puissante » ; c'est tout. C'est seulement plus loin que l'on dira de sa mère, de façon littéraire et hyperbolique, qu'elle est, pour la taille, « comme le sommet d'un mont » (X, 113). Des sirènes, de Charybde, de Scylla, pas un mot de description : on ne voit que l'effet produit, et, dans les deux derniers cas, cet effet n'est qu'un phénomène marin, dangereux aux navigateurs. De la plante qu'Hermès donne à Ulysse, on ne dit même pas à quoi elle sert, ce qu'il faut en faire ; et dans le récit de ce qui se passe entre Ulysse et Circé, il n'y est plus fait allusion. Autant que possible, le poète de l'*Odyssée* évite de s'appesantir sur ce merveilleux et ce fantastique : il n'en garde qu'une impression de terreur et de danger hors du commun, ainsi que celle d'un secours qui, de près ou de loin, se rattache toujours aux vrais dieux de l'Olympe.

On pourrait dire que, seul, Protée fait exception – ce Protée qui n'est pas présenté par le poète lui-même. Pourtant, même dans ce cas limite, il est facile de voir que la description des métamorphoses ne comporte aucun détail, que la façon de maîtriser le vieillard de la mer – façon qui ne peut être que magique – n'est pas du tout décrite, et qu'au surplus, alors que les phoques ont, dans toutes les légendes marines, représenté l'avatar des divinités de la mer dans leur rapport avec les hommes, ici c'est l'homme qui se déguise en phoque, pour duper la divinité. Même dans ce cas, par conséquent, la part du magique et celle de l'humain sont certainement inverses de ce qu'elles étaient dans les récits de même type, sources ou variantes d'Homère.

Ce mélange de miracle et d'humanité se retrouve donc à tous les niveaux. Il constitue, comme on l'a bien montré (J. Griffin), le

caractère unique d'Homère par rapport aux autres épopées du cycle.

Le fait explique à la fois comment la recherche savante peut se passionner pour tout ce que l'épopée laisse entrevoir sur les mythes et les légendes dont elle a retenu la substance (G. Germain en offre l'exemple pour l'*Odyssée*), et comment, inversement, l'œuvre en tant que telle peut rompre si radicalement avec ce lointain passé, dont le sens a changé, pour s'humaniser.

Le même esprit se retrouve, bien entendu, dans la façon dont sont évoqués les hommes. Par un côté, ils sont des héros « semblables aux dieux » ; mais, même dans ce cas, ils restent avant tout des mortels, dont la condition limitée est constamment rappelée. Et les deux aspects se complètent et se corrigent l'un l'autre.

Chapitre VI

Les héros « semblables aux dieux »

Les personnages que met en scène Homère ne sont pas des hommes ordinaires : ce sont des héros.

Cependant, il importe de préciser le sens de ce mot. Car il désignait normalement en grec des hommes divinisés, à qui, après leur mort, on rendait un culte. Or, le sens du mot chez Homère – et, à cause d'Homère, dans toute la littérature qui suivit – est différent. Il désigne des hommes accomplis, « les meilleurs », qui sont supérieurs aux autres, mais restent pourtant de simples mortels, même quand ils sont fils de dieux ou de déesses. De plus, ils n'ont aucun trait distinctif qui les mette en dehors de la condition humaine. Contrairement aux héros des épopées d'autres pays, ils ne sont pas adultes à 7 ans ni capables de tuer des centaines d'ennemis à eux seuls. Contrairement à ce que l'on trouve dans d'autres poèmes du Cycle, ils n'ont ni la vue de Lyncée, ni l'invulnérabilité, même incomplète, prêtée à Achille.

Une fois cette réserve faite – et elle est importante –, ces héros d'Homère portent à la limite les qualités auxquelles peut aspirer un homme.

Ils sont en général grands, beaux et forts. Et chaque fois qu'ils interviennent, telle ou telle mention le rappelle. Ce sont « le grand Hector au casque étincelant », « le grand Ajax, fils de Télamon », « le magnanime Ulysse », « Diomède au bon cri de guerre ». De même, leurs armes sont toujours « grandes et fortes » ou « resplendissantes ». Et leurs femmes ont « de beaux cheveux » ou des « ceintures profondes ». Pas un d'eux n'est jamais lâche.

De fait, ces héros constituent un monde à part : ce sont des rois. Et Homère allie volontiers les deux idées : « noble roi et puissant guerrier ».

Dans *l'Iliade*, il n'y a qu'un « vilain » : c'est Thersite, le boiteux ridicule, qui s'en prend aux rois, au chant II ; il se fait insulter et

frapper par Ulysse, pour la plus grande joie de tous. Seuls comptent les héros. Eux seuls sont dignes d'attention. C'est bien pourquoi la guerre et le combat sont présentés comme une série d'exploits individuels, accomplis par eux, les autres participants n'intervenant que dans de confuses mêlées, expédiées en quelques vers d'introduction à ces exploits.

Dans l'*Odyssée*, il n'en va plus tout à fait de même : Ulysse, le roi, apparaît entouré de tout un petit monde, qui va du porcher à la nourrice, en passant par les servantes et les plus humbles compagnons. À la différence de l'*Iliade*, en effet, l'*Odyssée* montre le héros chez lui, dans sa demeure et son domaine. L'image, par suite, se nuance : on découvre alors qu'un lien assez étroit rassemble autour du roi tous ceux qui dépendent de lui. L'atmosphère est patriarcale. Le roi peut sévir sans pitié ; il peut aussi être aimé tendrement. Certes, Ithaque n'est qu'un petit royaume ; mais il est clair que le champ d'intérêt s'est étendu et que les gens simples sont entrés dans le poème, même si l'histoire reste celle du roi.

Cela ne veut du reste pas dire que ces rois, qui règnent en puissants (*iphi*), soient pour autant des maîtres absolus, à l'orientale : il s'en faut de beaucoup !

Dans l'*Iliade*, on a une société un peu artificielle : les rois qui ont accompagné Agamemnon ne sont pas ses sujets ; et l'autorité qu'il exerce sur eux ne va pas sans difficultés : la colère d'Achille en fait foi. Le roi consulte d'ailleurs les autres, en des conseils restreints ou des assemblées, dans lesquels il s'explique et sollicite les avis. Une certaine collégialité existe entre les guerriers. Or, on retrouve le trait dans la vie politique telle que la décrit l'*Odyssée*. Car là aussi, il y a des assemblées, qui observent un certain nombre de règles. Bien que leur composition et leur pouvoir soient incertains, il est donc clair que le maître entretenait au moins un dialogue avec ceux à qui il commandait. Il apprenait d'eux ce qu'était l'opinion. Il pouvait jouer le rôle d'arbitre. En ce sens, on se rapproche déjà des rois-magistrats d'Hésiode. Qui plus est, dans le cas d'Ulysse, on rappelle constamment qu'il régnait « avec la douceur d'un père » : cet état patriarcal n'a rien d'un absolutisme. Groupés autour du roi, les sujets contribuent à sa prospérité, et lui, par ses expéditions ou sa force, contribue à la leur en leur assurant la sécurité.

Il y a, au surplus, une sorte de pacte plus ou moins conscient qui lie les avantages du roi à l'héroïsme et à la gloire : Sarpédon le formule au chant XII de l'*Iliade* : « Glaucos, pourquoi nous donne-t-on tant de privilèges en Lycie, places d'honneur, et viandes, et coupes pleines ?

Pourquoi nous contemplent-ils tous, là-bas, comme des dieux ? Pourquoi jouissons-nous, sur les rives du Xanthe, d'un immense domaine, un beau domaine aussi propre aux vergers qu'aux terres à blé ? Notre devoir dès lors n'est-il pas aujourd'hui de nous tenir, comme de juste, au premier rang des Lyciens, pour répondre à l'appel de la bataille ardente ? Chacun des Lyciens à la forte cuirasse ainsi pourra dire : Ils ne sont pas sans gloire, les rois qui commandent dans notre Lycie, mangeant de gras moutons et buvant un doux vin de choix. Ils ont aussi, paraît-il, la vigueur qui sied à des braves, puisqu'ils se battent au premier rang des Lyciens. » (310-321.)

L'on découvre là le nouveau sens du mot héros, le nouveau sens de l'héroïsme. Car ces rois sont par définition des braves.

En particulier, poussant à la limite ce courage et cette générosité qui les caractérisent, ils sont toujours prêts à accepter la mort noblement, quand il le faut. Achille sait que, s'il tue Hector, il mourra lui-même : il l'accepte pour pouvoir venger son ami. Hector lui-même, lorsqu'il se sait perdu, l'accepte ; et, par là, il rejoint Achille. Il dit même qu'il fait ce sacrifice au nom de ce à quoi tous aspirent – à savoir le renom et la gloire.

Pourtant une parenthèse s'impose ici. Car si le même esprit héroïque se fait jour chez des héros divers, chacun n'en a pas moins son caractère, aisément reconnaissable, et même un ton qui peut être plus ou moins héroïque.

Dans les deux cas que l'on vient de voir rapprochés, entre autres, quelle différence ! Achille est fils d'une déesse ; il est violent, brusque et solitaire. Hector est fils de Priam et d'Hécube ; il est conscient de ses responsabilités, étroitement uni à toute une famille par les liens les plus tendres ; il est capable d'erreur (comme on le voit quand il repousse les sages conseils de Polydamas) ; il est aussi capable d'angoisse (avant d'affronter Achille). Si, comme certains l'ont pensé, Hector est un héros inventé par le poète, alors qu'Achille appartient à une longue tradition, on pourrait dire que l'œuvre elle-même reflète une évolution dans la conception de l'héroïsme. Et ce n'est pas invraisemblable, puisque l'on voit cette évolution se préciser quand on passe de l'*Iliade* à l'*Odyssée* : l'on rencontre alors un Ulysse chez qui l'intelligence et le sens de la vie pratique semblent l'emporter sur la vaillance, et qui n'emploie celle-ci qu'à se sauver lui-même. Cependant, tout n'est pas à mettre au compte de l'évolution. Il y a autant de différence entre Pâris et Hector qu'entre Hector et Achille. Et Homère prend bien soin de marquer le contraste, en introduisant Hector, lance au poing, dans la chambre où Pâris repose avec Hélène,

occupé à fourbir sa cuirasse ou à jouer avec son arc. Et, même entre héros d'égale valeur, il y a une différence de ton complète entre Nestor, Diomède, Ajax, Patrocle et bien d'autres. Chacun est nettement caractérisé, vivant à part. De même Pénélope, Andromaque, Nausicaa, Hélène sont autant de femmes différentes, chacune ramenée à un type bien distinct.

Mais, si les êtres diffèrent, les valeurs sont communes ; les femmes sont toutes aimantes et courtoises, les hommes sont tous vaillants. Et le courage est sans l'ombre d'un doute la première des vertus. C'est de ce temps que date l'ancienne définition de l'*agathos* qui surprenait jadis dans nos dictionnaires, où on le rendait par « bon, brave à la guerre ». À l'époque d'Homère, la vertu principale était la bravoure. On a beaucoup insisté dans ces dernières années (à la suite d'A. W. Adkins) sur cette « vertu » qui consiste à défendre les siens et sur ces mérites appelés « compétitifs » ; on a même montré que, dans un tel système de valeurs, l'échec appelle le déshonneur. Toutefois, ce serait trahir singulièrement Homère que de ne retenir que ces idées, intéressantes pour l'histoire de la pensée morale, mais limitées à un aspect parmi d'autres du héros homérique.

Le monde des héros homériques est en effet aussi civilisé dans ses valeurs que dans les beaux objets dont il s'entoure. Et la bravoure n'est pas le seul impératif du héros, loin de là.

Tout d'abord, le courage se combine avec la piété. Les prières, les sacrifices, les offrandes ne sont jamais négligés. L'observance de ces règles vaut aux héros l'attachement des dieux. « L'homme m'est cher », dit Zeus à propos d'Hector, « il m'a brûlé tant de cuisseaux de bœufs, tantôt sur les cimes de l'Ida aux replis sans nombre, tantôt sur son acropole » (XXII, 168-172). Et de même dans l'*Odyssée*, à propos d'Ulysse : « Comment donc oublierais-je jamais cet Ulysse divin qui, sur tous les mortels, l'emporte par l'esprit et par les sacrifices qu'il fit toujours aux dieux, maîtres des champs du ciel ? » (I, 65-67.) De fait, au cours du récit, Ulysse ne manque jamais de prier pour obtenir l'aide des dieux, ou de leur rendre grâce lorsqu'il l'a obtenue. Quand, naufragé solitaire et épuisé, il touche enfin la terre des Phéaciens, il nage, il peine, mais en même temps il prie le dieu de ce fleuve inconnu où le flot l'a porté (*Od.*, V, 445 et suiv.). Continuellement, il compte sur Athéna. Continuellement, il reconnaît sa dette envers elle et envers les dieux (ainsi XIII, 314 et suiv.).

Or, le respect des dieux, qui n'est jamais enfreint, entraîne celui d'un certain nombre de règles, dont les dieux sont tenus pour les garants, et qui introduisent dans la société homérique des valeurs indiscutées. Tel

est le cas pour le respect des serments et pour celui des hôtes.

Accueillir un hôte est un rite, à quoi se juge un homme. Il y faut de la générosité mais aussi des façons courtoises : on doit offrir le repas, et toutes les commodités qui le précèdent ou l'accompagnent, avant de poser la moindre question. Il faut éviter tout ce qui risque de déplaire à celui que l'on reçoit, organiser en son honneur des réjouissances où la poésie aura sa place. Et pour finir, il faut lui donner des cadeaux magnifiques. L'accueil d'Ulysse chez les Phéaciens est à cet égard un modèle ; mais des scènes plus brèves se rencontrent un peu partout (par exemple, au cours du voyage de Télémaque). Qui plus est, l'observance de ces rites crée désormais des liens étroits entre l'hôte et celui qui l'a reçu. Ces liens se transmettent aux enfants. Ils s'entretiennent par des échanges de dons et des services réciproques (le rôle des dons dans la société homérique est important, comme l'a montré Moses Finley). Et ces liens étaient si essentiels qu'ils empêchaient deux hommes de se battre, quand bien même les circonstances les auraient mis face à face. C'est ce qui arrive dans l'*Iliade*, entre Diomède et Glaucos (VI, 210 et suiv.). Être hospitalier était le signe même de la civilisation et du respect des dieux (*Od.*, IX, 176).

Mais d'autres règles, dont l'observance ne donnait point lieu à des descriptions aussi détaillées, n'étaient pas moins importantes. Il y a d'abord toutes les règles négatives et tout ce qu'un héros ne saurait jamais faire : fuir, bien entendu, mais aussi léser autrui, manquer à sa parole, tuer volontairement, trahir. Cela peut sembler un peu négatif ; mais le fait est qu'Homère a délibérément refusé tous les crimes dans lesquels s'est complu, après le cycle épique, la tragédie : les crimes des Atrides sont ignorés, celui de Clytemnestre parfois omis, les tromperies d'Ulysse absentes quand elles visaient à perdre un innocent ou à faire sacrifier une victime. Tous ces silences sont éloquentes sur les exigences morales d'Homère. Et s'il est vrai qu'Ulysse ment par ruse, pas un seul héros homérique ne mentirait par cupidité, duplicité ou trahison.

L'on peut même aller plus loin ; car les héros d'Homère ne sont certes pas sans humanité.

Cela peut sembler surprenant, quand on rencontre, au cours de la lecture, toutes ces blessures, toutes ces injures, toutes ces morts qui remplissent l'*Iliade* et la dernière partie de l'*Odyssée*. Elles y sont évoquées, avec un réalisme satisfait qui peut choquer certains Modernes. Il est question de dents qui sautent, de sang qui coule, de tendons broyés, d'entrailles répandues. Et le poète nous dit comment

pénètre le trait, comment le coup réussit. Bien plus, on n'épargne pas toujours l'ennemi abattu : Agamemnon tue un ennemi à terre et lui coupe les mains et la tête – envoyant cette tête rouler, « comme un billot, à travers la foule » (XI, 146-147). Les mauvais traitements qu'Achille fait subir au corps d'Hector et qui prennent, dans le poème, tant d'importance n'y sont donc point une exception. Et Achille n'est point non plus une exception quand il tue le jeune Lycaon, qui l'avait pourtant supplié, de façon pathétique, au chant XXI (74 et suiv.) : tous les héros, pris dans la bataille, veulent tuer, et sont fiers de tuer, et se vantent de l'avoir fait, franchement et sans retenue.

Comment, dans ces conditions, parler d'humanité ? On le peut pour deux raisons.

D'abord parce que, dans le récit lui-même, ces excès sont blâmés. Homère n'a pas peur de décrire les blessures ni les coups, car cela fait partie de l'activité guerrière. Mais quiconque triomphe trop fort est aussitôt promis à un retour du sort. Et toute la fin de l'*Iliade* s'oriente précisément vers un renoncement à ces violences sans mesure. Achille est monté à un paroxysme de rage. Il a tué Hector. Il maltraite le corps d'Hector, sans relâche. Mais déjà le récit fait sentir la pitié pour ce jeune mort que tous pleurent à Troie. Bientôt, les dieux s'en mêlent, émus par l'intervention d'Apollon, choqués par cette conduite cruelle ; et Zeus prépare alors ce grand moment que constitue le dernier chant : la visite du vieux Priam, père d'Hector, à la tente d'Achille, où celui-ci continue de garder le corps. À la fois par l'ordre des dieux et sous le coup de ses propres émotions, Achille rend le corps d'Hector, partage un repas avec Priam et accepte une trêve pour les funérailles et le deuil. Par son dernier chant, l'*Iliade* est le récit d'une violence qui s'apaise, et d'égards qui s'instaurent entre les pires ennemis.

Le poème corrige donc la cruauté de ses héros.

Mais en même temps, il faut se rappeler que ceux-ci font souvent montre de la même délicatesse et du même sens des égards entre personnes, Achille y accède peu à peu, au sortir d'une rage désespérée : d'autres les pratiquent de tout temps. Et, puisqu'il est ici question de Priam, on peut évoquer à titre de preuve la première scène où paraît Priam, quand il consulte Hélène sur l'identité des guerriers achéens. On ne sait lequel des deux est le plus merveilleusement délicat envers l'autre. Priam appelle Hélène ; il lui dit « ma fille » ou « ma chère enfant » ; il lui déclare bientôt : « Tu n'es pour moi cause de rien : les dieux seuls sont cause de tout... » (*Il.*, III, 164). Et à cette indulgence incroyable, Hélène répond par le respect et la contrition : « J'ai devant toi, père, autant de respect que de crainte. Ah ! comme j'aurais dû

préférer le trépas cruel, le jour où j'ai suivi ton fils jusqu'ici... » Celle qui sera à jamais la femme infidèle est ici une douce jeune femme, pleine de regrets et d'égards pour son beau-père, ou son beau-frère... Le « respect d'autrui » ou *aidôs* est à la source de telles attitudes.

L'épopée a donc encore les intérêts guerriers d'une société où dominent les exploits et les aventures ; mais elle a déjà les nuances courtoises d'une longue tradition, elle-même raffinée, et dont le poète aime à exalter le raffinement ou, si l'on préfère, l'humaine beauté.

De fait, cette image du monde héroïque et de ses valeurs, incarnées dans des personnages accomplis, semble résulter d'un certain nombre de choix propres à Homère, qui le distinguent non seulement de ses sources, dans la mesure où elles se laissent deviner, mais aussi de tous ceux qui l'ont suivi et ont traité des mêmes héros.

Il peut être imprudent de parler des sources d'Homère ; mais il se trouve que les poèmes du Cycle, pour être postérieurs, n'en empruntent pas moins à un fonds commun, et que, dans certains cas, Homère connaissait visiblement des légendes dont il a refusé de parler. Les héros invulnérables, les armes impossibles à percer devaient être du nombre, mais, aussi, bien des crimes et des ruses qui auraient pu trouver place dans son poème, et qu'il a passés sous silence, non sans art. C'est ainsi que le matricide d'Oreste est presque passé sous silence, et pourtant avoué, dans l'*Odyssée*, quand le texte dit qu'Oreste « le » tua (Égisthe, évidemment), puis les ensevelit tous deux : « cette mère odieuse et ce poltron d'Égisthe » (III, 309-310). C'est ainsi encore qu'est laissé dans l'ombre le refus d'Ulysse qui ne voulait pas partir pour l'expédition et alla, pour l'éviter, jusqu'à simuler la folie. Les *Chants cypriens* racontent qu'il fallut le chercher de force : l'*Odyssée*, elle, n'a qu'une allusion à ce fait, dans une partie sans doute tardive du poème, la seconde *nekuia* ; et elle dit juste, pudiquement, qu'il fallut le « convaincre » (XXIV, 119). En refusant ainsi les thèmes défavorables, en enveloppant le reste dans un contexte de beauté, Homère a choisi pour ces héros le jour le plus flatteur.

D'autre part, c'est un fait que les héros d'Homère ont, après lui, revécu dans la tragédie. Or, tous y ont été noircis, durcis et contestés.

Il a été fait mention plus haut du passage de l'*Iliade* où Priam se montre doux et indulgent pour Hélène, qu'il n'accuse pas, alors qu'elle-même ne cesse de regretter d'avoir suivi Pâris. Le poème ne dit même pas que ce fut volontairement, ni même de son plein gré. Au contraire, l'épopée parle de ses « sursauts de révolte et de ses sanglots

» (*Iliade*, II, 356 et 590) ; et dans le cours de la guerre de Troie, on la voit successivement obéir à contrecœur à Aphrodite (III, 399-420) et manifester un affectueux respect à Hector (III, 383-448 ; XXIV, 761-776). On est loin des condamnations d'Eschyle sur cette femme « qui fut à plus d'un homme », et dont le nom rappelle qu'elle est née « pour perdre les vaisseaux, les hommes et les villes, celle qui, soulevant ses luxueuses courtines, s'est enfuie sur la mer... », cette « impudique, partie de son plein gré », cette « Hélène, folle Hélène, qui, seule, a détruit sous Troie des centaines, des milliers de vies » (*Agamemnon*, 62 ; 688-692 ; 800-803 ; 1454-1455). On est loin aussi des sarcasmes d'Euripide, évoquant, dans toutes les pièces où Hélène est nommée, sauf celle qui porte son nom, la passion d'Hélène, sa cupidité devant le luxe barbare, ses sophismes sans scrupule, et faisant dire à Agamemnon et à Pélée que Ménélas aurait bien dû laisser là cette mauvaise femme et payer pour ne jamais la reprendre ! La comparaison met en relief la délicate réserve d'Homère.

Mais chacun sait qu'il en est de même des héros qui l'entourent.

Agamemnon montre bien dans l'*Iliade* une tendance à l'entêtement (vis-à-vis d'Achille) et à l'incertitude (dans son rôle de chef des troupes). Mais on est loin de l'Agamemnon coupable d'Eschyle. Et on est plus loin encore du démagogue, à qui tous, dans Euripide, reprochent âprement de toujours craindre la foule et de s'en faire l'esclave (en particulier dans *Iphigénie à Aulis*).

De même, Ménélas est, dans l'*Iliade*, un vaillant guerrier et, dans l'*Odyssée*, un prince hospitalier. Or, dès l'*Ajax* de Sophocle, il est devenu un hypocrite et un lâche : on le retrouve sous ce jour dans l'*Andromaque* d'Euripide, où la critique confine à la comédie. Alors qu'il est le héros de l'*Iliade* dont la blessure occupe le plus de place et suscite le plus d'émoi, il est pour Euripide celui qui revint de la guerre sans même un coup de lance (*Andr.*, 616). Les tragiques nous montrent tout ce qu'Homère eût pu imaginer ou accepter et qui n'a chez lui aucune place.

Mais l'exemple de tous le plus frappant est sans doute celui d'Ulysse, qui reste, même dans l'*Odyssée*, courageux en même temps que prudent et subtil, et qui devient bientôt, pour les tragiques, l'incarnation du menteur, du démagogue, du politique toujours prêt à réclamer la mort des innocents (comme Palamède, Polyxène, Astyanax ou Iphigénie).

Ces noirceurs, qui commencent à percer dans le Cycle et ne cessent de se renforcer, sont sans doute liées au goût d'une action à péripéties,

ainsi qu'à la transposition d'expériences politiques à chaque fois récentes ; mais elles aident à apprécier, par contraste, la lumière qui baigne les évocations homériques ; et, dans la mesure où elles font appel à des traditions anciennes, du folklore ou de la poésie orale, elles permettent de juger ce que cet éclairage propre à Homère a de délibéré et de voulu.

Le rayonnement des héros homériques n'est donc pas l'effet d'une exaltation arbitraire au-dessus de la condition humaine : il vient essentiellement de ce que le poète ignore les bassesses. D'autre part, malgré le sens propre qu'a pris le mot d'héroïsme, leur mérite n'est pas exclusivement guerrier, loin de là. Peut-être est-ce là l'explication du paradoxe qui veut que de ces deux épopées semées de batailles et de morts, ou de morts et de dangers, l'impression finale, à la lecture, laisse surtout émerger les scènes les plus humaines – les adieux d'Hector et d'Andromaque ou la douleur d'Achille dans l'*Iliade*, et, dans l'*Odyssée*, la rencontre avec Nausicaa ou l'entretien avec Athéna à Ithaque.

Cependant, la portée de ces scènes, surtout pour celles de l'*Iliade*, nous conduit déjà à l'autre aspect des héros d'Homère – celui qui voue ces héros si accomplis aux dangers, aux craintes, et, pour finir, à la mort.

Chapitre VII

Les héros comme « mortels »

Un livre récent, et excellent, sur Homère s'intitule, en anglais, *La vie et la mort dans Homère* (J. Griffin, 1980). Le titre est justifié car, par ce qu'Homère choisit de dire ou de ne pas dire, il fait vraiment d'un tel thème le sujet de toute l'*Iliade* et en partie de l'*Odyssée*.

La beauté de la vie, dans Homère, est partout. Elle est dans les hautes demeures, les tables polies, les aiguières d'or et les bassins d'argent, les vastes celliers, les jarres de vieux vin bien alignées, bref dans tous les trésors du palais d'Ithaque, ou, en bien plus luxueux encore, d'Alcinoos. Elle est dans les belles robes et les bains, dans les nefes rapides et les beaux chevaux ; elle est dans les banquets, lorsque l'accord règne chez tous et que « dans les manoirs, on voit en longues files les convives siéger pour écouter l'aède, tandis qu'aux tables, le pain et les viandes abondent, et qu'allant au cratère, l'échanson vient offrir et verser dans les coupes » (*Od.*, IX, 5-10) : Ulysse conclut cette évocation en disant que c'est là, à ses yeux, « le plus beau ». Mais les tournois athlétiques ne sont pas moins beaux. Et le monde lui-même l'est, avec son aurore « aux doigts de rose », ses étoiles, ses arbres, ses sources. La beauté de la vie est même dans l'enceinte « grande et belle » où Eumée garde ses porcs et dans le cuir « bon teint » où il a taillé ses sandales. Mais, à l'inverse, elle est aussi dans l'amitié des dieux et leurs éblouissantes épiphanies. La vie n'est que beautés.

Mais ces joies de la vie sont surtout émouvantes quand elles sont évoquées dans la nostalgie de la privation ; et le fait n'est pas rare chez Homère. Dans l'*Iliade*, en particulier, on rencontre souvent, à la mort d'un héros, la mention du bonheur qu'il aurait eu au retour (*Il.*, XVII, 24 et suiv.) ou de l'amour qui l'entourait (XX, 408 et suiv.) ou de la femme qu'il venait d'épouser (XI, 241 et suiv.). Même dans la simple mention des lieux perce un souvenir des jours de paix, comme cette mention, en pleine poursuite d'Hector par Achille, des « larges et beaux lavoirs de pierre, où les femmes et les belles filles de Troie lavaient leurs vêtements brillants, jadis, aux jours de la paix, avant que vinssent les fils des Achéens » (XXII, 153-156). Dans ce cas, le contraste n'oppose plus seulement à la souffrance le bonheur concret

des palais, mais la vie simple, quotidienne, familière.

De fait, alors que l'héroïsme consiste à exposer sa vie sans réserve, on voit affleurer deux fois chez le plus grand de tous – Achille – un choix ou un regret qui n'est plus celui du héros. Il est vrai que la première fois, emporté par l'amertume, il ne dit pas toute sa pensée : c'est lorsque, repoussant l'ambassade, il ne veut plus rien savoir de la guerre. Il est vrai aussi que la seconde fois, c'est dans une partie peut-être tardive de l'*Odyssée*, puisque l'ombre d'Achille, chez les morts, déclare sans ambages à Ulysse (XI, 478 et suiv.) : « Ah ! ne me farde pas la mort, mon noble Ulysse !... J'aimerais mieux, valet de bœufs, vivre en service chez un pauvre fermier, qui n'aurait pas grand-chère, que régner sur ces morts, sur tout ce peuple éteint ! » Si faibles que soient ces indices, ils rejoignent ce goût triomphant de la vie qui anime les héros au combat. Et l'on peut ajouter qu'Ulysse ne fonde son énergie et son obstination que dans le même désir de défendre sa vie, telle qu'elle était dans sa chère Ithaque, parmi ceux qu'il aimait.

Ce sont là des moments isolés : le plus souvent l'héroïsme s'oppose à de tels propos. Il se définit même par l'acceptation lucide d'une mort si peu souhaitée. Et le fait est qu'Homère ne manque aucune occasion de lier cet héroïsme à des signes précis présentant la mort comme inévitable et comme imminente.

On peut en donner maint exemple. Au chant XV, Ajax comprend à de tels signes que les dieux sont contre lui et la défaite certaine ; mais il refuse de se soustraire au combat : « Même vainqueurs, j'entends que les ennemis ne s'emparent pas sans lutte de nos nefes » (476-477). Au chant XVII, le sentiment que la mort les attend ne le retient pas davantage (239) ; il ne retient pas non plus les Troyens (421 et suiv.). Et sans doute ce principe, liant le courage à la mort qui va suivre, est-il l'explication de toutes ces prophéties qui, chaque fois, annoncent au héros ce qui l'attend : sa réaction en ressort avec plus d'éclat. Ainsi pour Achille : quand son cheval Xanthe lui prédit la mort et qu'il l'accepte : « Je le sais bien sans toi : mon sort est de périr ici, loin de mon père et de ma mère. Il n'importe : je ne cesserai pas que je n'aie aux Troyens donné tout leur souf de combat » (*Il.*, XIX, 421-423). C'est pourquoi aussi ces héros en mourant prédisent la mort de leur adversaire. Et ceux-là mêmes qui doutent encore reçoivent des signes non douteux : ainsi Hector, qui, au moment critique, se voit joué par les dieux, le comprend et l'accepte : « Hélas ! point de doute, les dieux m'appellent à la mort. [...] Et voici maintenant le Destin qui me tient. Eh bien ! non, je n'entends pas mourir sans lutte ni sans gloire, ni sans quelque haut fait, dont le récit parvienne aux hommes à venir. » La mort toute proche est là, évidente ; et c'est elle qui, à chaque fois,

donne au courage sa vraie mesure.

De toute manière, ce tragique de la condition mortelle est constamment présent dans l'*Iliade* ; et il ressort de tous les procédés littéraires qui ont été signalés dans cette étude. On a par exemple marqué comment, dans la structure du poème, les scènes chez les dieux alternent avec les scènes humaines : or, cette alternance a pour effet de rappeler constamment la dépendance de l'homme et la fragilité de son sort. On a signalé aussi le nombre et l'aisance des interventions divines qui viennent fausser la valeur des êtres et l'issue des combats : ces interventions n'ont-elles pas le même effet ? On a rappelé également les brefs commentaires qui ponctuent chaque mort soit en évoquant les êtres chers que le guerrier tué ne reverra plus, soit en soulignant le contraste qui souille de poussière et de sang une tête « jadis charmante » ou bien des cheveux « pareils à ceux des Grâces » et, au lieu d'un ardent cocher, n'offre plus qu'un gisant « oublieux des chars à jamais » : ces mentions, si sobres mais si poignantes, ne remplissent-elles pas exactement la même fonction ?

Or, cette fonction est essentielle ; et elle apparaît avec éclat dans les grandes morts du poème, où le deuil prend une place accrue.

C'est le cas pour Sarpédon, le fils de Zeus, le héros sans reproche qui est venu à titre d'allié. Zeus voudrait le sauver ; hélas, Héra lui rappelle qu'il ne peut violer la règle. Et il cède. Mais avec quelle douleur il cède ! La pluie de sang en est une preuve ; et aussi la tension avec laquelle le roi des dieux suit la bataille qui se déroule pour le corps de son fils. Le contraste habituel est ici repris avec insistance : « Nul homme, si observateur qu'il fût, ne reconnaîtrait plus le divin Sarpédon, tant les traits, le sang, la poussière, tout entier le recouvrent, de la tête au bout des pieds » (XVI, 638 et suiv.). Cette mort du fils de Zeus mène à une sorte de deuil divin, puisque le corps est oint par Apollon et emporté jusqu'en Lycie par Sommeil et Trépas.

Le deuil humain est plus fréquent mais non moins fortement évoqué. Il suffit de rappeler le rôle que jouent, dans la composition de l'*Iliade*, les deux morts de Patrocle et d'Hector. L'une entraîne le désespoir sans mesure d'Achille, l'autre celui d'Hécube, de Priam, d'Andromaque. Et, si le chant XXIII est tout entier consacré aux funérailles de Patrocle, le chant XXIV s'achève sur celles d'Hector et sur les plaintes qui l'accompagnent.

Certes, ce thème des maux de la guerre, et des morts à la guerre, si caractéristique de l'*Iliade*, ne se retrouve pas dans l'*Odyssée*. Pourtant, le souvenir en est exprimé de façon cette fois directe, par les

survivants de la guerre de Troie. Nestor, le premier, parle à Télémaque de la « misère » de la guerre (avec le même mot qu'au début de l'*Iliade*) et continue par une liste de deuils : « Là-bas ont succombé les meilleurs de nos gens » (*Od.*, III, 108) ; et il nomme, en une série de vers qui se suivent comme les coups d'un glas, Ajax, Achille, Patrocle, son propre fils Antiloque... : « Tu pourrais demeurer chez moi cinq ans, six ans, à me faire conter ce qu'ont souffert là-bas nos divins Achéens... » Plus loin, Ménélas dira à son tour au même Télémaque : « Plût au ciel que, n'ayant qu'un tiers de ces richesses, j'eusse vécu chez moi et qu'ils fussent en vie, tous les héros tombés dans la plaine de Troie, si loin de notre Argos, de nos prés d'élevage ! Ah ! sur eux, sur eux tous, je pleure et me lamente... » (IV, 97-100). Ulysse lui-même ne revient pas sans que lui et sa femme aient accompli ce long temps de souffrances, suites de la guerre.

De plus, même quand la mort n'intervient pas, les héros sont toujours menacés : Ulysse lui-même ne l'est-il pas sans cesse ? Ne dit-on pas aussi, souvent, que tel personnage serait alors mort si un événement ou un autre ne l'avait sauvé de justesse ? Les comparaisons n'aident-elles pas à rappeler cette fragilité de ceux qui cherchent à fuir, pas toujours avec succès ? Homère les compare à des animaux sans défense – comme des faons (*Il.*, IV, 243 ; XV, 580 ; XXII, 189-190) ou bien de petits oiseaux (*Il.*, XVI, 583-584 ; *Od.*, XXII, 302-306), voire une colombe ; cette dernière comparaison (que l'on trouve dans l'*Iliade* à XXI, 493 ou XXII, 146) jette ainsi une nuance de comparaison sur la cruauté de la vengeance qu'exerce Télémaque, en pendant les servantes infidèles : elles tressaillent, prises « comme des grives aux larges ailes ou des colombes » qui rentraient au nid et qui soudain sont prisonnières du filet (*Od.*, XXII, 468 et suiv.).

Même quand effectivement ils ne meurent pas, la condition des hommes est inscrite dans ce mot de « mortels » (*brotoi*) qui leur est sans cesse appliqué. Les « mortels vivant du fruit de la terre », les « mortels sur la terre », les « malheureux mortels », les « misérables mortels » : ces formules se répètent d'un chant à l'autre. Parfois, un héros rappelle à un autre : « Tu es voué à la mort comme les autres » (XVI, 622).

Et finalement, n'est-ce pas cette condition des « mortels » qui donne sa puissance tragique aux émotions d'Hector et d'Andromaque, au désespoir d'Achille, aux espoirs et aux terreurs d'Ulysse, et même à la merveille de l'accueil que réserve Nausicaa à celui qui a failli mourir ?

Cette présence constamment rappelée dans l'épopée permet de mieux comprendre la raison pour laquelle toute immortalité et toute

invulnérabilité en étaient dès l'abord exclues.

Mais en même temps, elle prend un autre sens. Car cette insistance sur ce qui constitue le trait dominant de la condition humaine explique aussi que, sans s'arrêter aux particularités individuelles, et en rejoignant toujours les émotions fondamentales, Homère ait réussi, pour finir, à rendre ses héros à la fois plus proches les uns des autres et plus proches aussi des lecteurs d'autres époques. Avec tout son goût du concret, Homère va pourtant toujours à l'essentiel : la crainte de mourir et la fierté d'en prendre le risque, la douleur des séparations et la joie des retrouvailles, tous ces sentiments sont liés à la condition même de l'homme. Et ils sont donc communs, dans une large mesure, à tous les hommes, à travers l'espace et le temps. Toute proportion gardée, Homère fait donc pour les êtres et pour les sentiments ce que Thucydide fera pour les événements, dont il rappelle qu'ils peuvent, au cours des temps, trouver des échos et des images qui se répètent, « en vertu du caractère humain qui est le leur ».

Ce trait est, à vrai dire, caractéristique de tout l'art homérique, dans lequel, toujours, la sobriété même de l'évocation contribue à sa portée humaine.

On peut le comprendre en se reportant à la façon dont Homère décrit les personnes du point de vue physique. On a remarqué depuis longtemps, et encore récemment (J. Kakridis), qu'il ne donne aucun détail sur la beauté d'Hélène ou sur celle de Nausicaa. Il n'y a aucune de ces notations concrètes relatives à leur visage, à leur coiffure, à leur teint, à leurs seins, que l'on trouve dans d'autres littératures, comme *Les Mille et Une Nuits*. Les vieillards de Troie, contemplant Hélène, disent seulement qu'elle a l'air d'une déesse (*Il.*, III, 158), et Ulysse, devant Nausicaa, n'en dit guère plus : il se demande si elle est une déesse, juge que ses parents doivent être fiers d'elle et la compare à un jeune palmier qu'il a vu jadis à Délos (*Od.*, VI, 148 et suiv.). Grâce à cette sobriété, Hélène et Nausicaa sont tout ce que nous pouvons imaginer de beau, quels que soient notre goût, notre pays ou notre époque : elles échappent à ceux d'Homère pour nous rejoindre dans l'intemporel.

Or, il est clair que l'épopée, en évoquant seulement les grandes émotions de la vie et de la mort, échappe de même au temporel. Achille pleurant Patrocle, Hector quittant Andromaque, Pénélope attendant Ulysse rejoignent l'essentiel.

Le résultat est que, devant la vie et la mort, une sorte de parenté s'établit entre les héros et en particulier entre ceux qui s'affrontent

dans un camp et dans l'autre.

Homère semble avoir parfois voulu souligner au passage cette communauté de sorts.

C'est ainsi, par exemple, que d'un mot il attire l'attention sur deux morts de l'un et l'autre camp, qui gisent côte à côte (*Il.*, IV, 536). Mais un exemple plus approfondi est probablement plus révélateur ; car il vise les sentiments des protagonistes et non ceux du poète : c'est celui du chant XXIV de l'*Iliade*.

Là sont confrontés deux ennemis que séparent les pires drames. Priam vient trouver Achille, pour le supplier de lui rendre le corps de son fils. Or, ce fils, Hector, a été tué par Achille, parce qu'il avait tué l'ami chéri d'Achille, Patrocle. Chacun des deux hommes a eu sa vie ruinée par ce coup réciproque. Et déjà, ces deux morts ont été présentées, dans le récit, comme parallèles, avec la même exultation dans le triomphe, avec les mêmes mots pour décrire la chute du guerrier et avec l'annonce formelle que l'une suivra l'autre. Or, l'apaisement se fait par le sentiment d'une communauté de sort et de souffrance. Priam, en tant que père, dit à Achille : « Va, respecte les dieux, Achille, et, songeant à ton père, prends pitié de moi... » (XXIV, 503-504). Et ces mots émeuvent Achille : « Chez Achille, il fait naître un désir de pleurer sur son père. Il prend la main du vieux et doucement l'écarte. Tous les deux se souviennent : l'un pleure longuement sur Hector meurtrier, tapi aux pieds d'Achille ; Achille cependant pleure longuement sur son père, sur Patrocle aussi par moments ; et leurs plaintes s'élèvent à travers la demeure. » Alors Achille change : « il s'apitoie sur ce front blanc, sur cette barbe blanche » ; il fait relever Priam et lui dit : « laissons dormir nos douleurs dans nos âmes, quel que soit notre chagrin. On ne gagne rien aux plaintes qui glacent les cœurs, puisque tel est le sort que les dieux ont filé aux pauvres mortels... ». Par-delà les haines individuelles, tous deux redeviennent donc des hommes, soumis à des souffrances semblables. Achille insiste même, parlant en effet de son père : « Il n'a engendré qu'un fils, voué à mourir sur l'heure. Et je ne suis pas là pour soigner sa vieillesse : bien loin de ma patrie, je demeure en Troade, à te désoler, toi et tes enfants ! Et toi-même, vieillard, ne le savons-nous pas ? Tu fus heureux naguère... » L'apaisement, la fin des violences naissent donc de cette perception aiguë d'un sort commun aux hommes et d'une souffrance semblable chez ceux qui s'entretiennent.

Certes, ce n'est là qu'un moment, exceptionnel, unique. Mais il n'en est pas moins caractéristique. Et il jette soudain un jour saisissant sur d'autres traits qui sont constants dans les deux poèmes.

On ne saurait assez admirer, en effet, que les hommes, dans l'épopée grecque, ne soient jamais présentés comme appartenant à des civilisations différentes. Le fossé entre Grecs et barbares n'est pas encore creusé. Dans l'*Iliade*, il n'y a absolument aucune différence entre Troyens et Achéens. Personne ne s'étonne qu'ils parlent la même langue, qu'ils observent les mêmes usages, que leurs règles morales ou sociales soient les mêmes, ou que leurs dieux soient les mêmes. Le même Zeus s'intéresse aux uns et aux autres. Lorsque Hector est poursuivi par Achille, qui va le tuer, Zeus s'inquiète et rappelle que l'homme lui est cher. Quant à Athéna, qui dupe si cruellement Hector au chant XXII, elle était pourtant l'objet d'un culte attentif à Troie, puisque Hécube, au chant VI, choisit dans son trésor le plus beau des voiles, et le mieux brodé, et le plus grand, pour l'offrir à Athéna en la suppliant de secourir Troie (286-311). Homère ne conçoit pas un instant que l'ennemi puisse être différent.

Le fait est d'autant plus remarquable qu'Homère n'a rien d'un pacifiste, blâmant la guerre en tant que telle. Elle est comme un donné de la civilisation d'alors. Elle a ses douleurs, mais aussi ses beautés. On peut, certes, évoquer avec nostalgie le temps de paix. Ou bien Zeus peut se plaindre d'Arès, le dieu batailleur (*Il.*, V, 890 et suiv. : « tu m'es le plus odieux de tous les Immortels qui habitent l'Olympe. Ton plaisir, toujours, c'est la querelle, la guerre, et les combats... »). Mais l'idée que la guerre était hors de proportion avec sa cause n'apparaît pas dans le poème. Et l'on n'y trouve pas non plus, nulle part, rien qui suggère une guerre nationale, entre peuples différenciés. La lutte entraîne une âpre compétition, mais point de haine : Troyens et Achéens sont les uns et les autres des héros et des mortels, qui en tout se ressemblent.

Et comment ne pas remarquer que, de même, Ulysse, au cours de son difficile retour, n'a jamais à lutter contre d'autres hommes, contre des étrangers ou des ennemis, mais seulement contre des forces ou naturelles ou mystérieuses, voire contre la colère d'un dieu ? En dehors des gens d'Ithaque, l'*Odyssée* ne connaît qu'un seul autre peuple : c'est le peuple idéalisé des Phéaciens, d'où ne viennent que secours et générosité.

Cette absence de tout ennemi relève de la même tendance que l'uniformisation des deux peuples en guerre dans l'*Iliade*.

Il en va de même entre individus. On a souvent cité le mépris qui se marque dans l'*Iliade* envers Thersite. Mais on ne s'est pas toujours assez étonné des rapports directs et faciles qui, autrement, s'établissent entre les divers héros, pourtant d'origine si différente. Et

l'on ne s'est pas non plus assez étonné de l'immédiate aisance avec laquelle Ulysse entre en relations avec les personnages les plus divers, depuis la jeune princesse des Phéaciens jusqu'au vieux porcher d'Ithaque. Or, la raison de cette aisance est claire : la fille du roi Alcinoos, dans l'*Odyssée*, ne diffère en rien des simples jeunes filles de tous les temps et de tous les pays. Elle va laver son linge au lavoir, elle songe à son futur mariage, elle joue à la balle avec ses suivantes. Ses rapports avec Ulysse seront donc aisés ; mais surtout nous, les lecteurs, nous la reconnaitrons pour une figure familière et proche de nous. La seule différence qu'il y a entre elle et les filles qui l'accompagnent vient de ce que, grâce à l'aide d'Athéna, elle ne fuit pas, épouvantée, à la vue du naufragé. C'est là le seul effet du grandissement homérique. Inversement, le porcher Eumée est le « divin porcher » ; il accueille Ulysse de façon modeste, mais courtoise et accomplie. Les traits qu'Homère prête à ses personnages tendent souvent à supprimer toute barrière de pays et de rang social.

Du coup, la survie de cette œuvre et de ces héros s'explique aussi un peu mieux.

Les traits qui viennent d'être décrits expliquent en effet que des héros comme Achille ou Hector, Andromaque ou Nausicaa, puissent toucher des publics divers, et indéfiniment renouvelés, par la simplicité et l'humanité qui sont les leurs. Mais ils n'ont pas seulement touché : ils ont continué à vivre, à revivre, à se renouveler.

En effet, si l'on a pu constater que, d'Homère à la tragédie, les héros d'Homère subissent une évolution très sensible, inversement, c'est un fait que ces héros sont restés ceux de la tragédie, mais aussi du théâtre latin et, très largement, français, anglais, allemand, italien. Ils sont aussi restés ceux de beaucoup d'opéras et de certains récits en prose, ceux de beaucoup de peintures et d'études morales. Apparemment, ils étaient à ce point humains et vivants, si peu chargés des scories, si simples, qu'ils ont servi de symboles et de langage pendant des siècles.

La façon dont Homère avait fait d'eux des héros et des mortels n'est pas sans retentir sur leur incroyable survie et sur celle des deux épopées. Celle-ci a commencé tout de suite ; et elle a entièrement commandé l'évolution de la littérature qui suivit.

Conclusion

Après Homère

Au ^{vi}^e siècle av. J.-C., le texte des deux épopées fut fixé, et leur récitation devint à Athènes une part régulière de la grande fête des Panathénées. D'autre part, des rhapsodes en récitèrent des parties dans des manifestations privées : l'*Ion* de Platon nous donne une idée de leur art qui semble avoir comporté un grand déploiement d'émotion (le rhapsode pleurait, ses cheveux se dressaient sur sa tête, et le public réagissait avec la même passion). Or, ces représentations n'étaient pas rares : dans le *Banquet* de Xénophon, l'un des personnages déclare être l'auditeur « presque quotidien » des rhapsodes (III, 6). Mais Homère ne servait pas à la simple distraction des gens : pendant toute l'époque classique, il fut la base même de l'éducation. Le même personnage du *Banquet* de Xénophon déclare ainsi en savoir le texte par cœur d'un bout à l'autre. Et l'on a trouvé en Égypte l'attestation concrète qu'à l'époque hellénistique, encore, Homère servait à des exercices scolaires d'écriture, de paraphrase, de transcriptions en langue moderne ou de commentaires. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce qu'à un niveau plus élevé les premiers grands grammairiens attachés à la bibliothèque d'Alexandrie n'aient pas eu de tâche plus urgente que de se livrer à une étude du texte : ce fut le cas de Zénodote, d'Aristophane de Byzance et d'Aristarque (III^e-ii^e siècle av. J.-C.).

Cette extraordinaire importance est confirmée par l'influence d'Homère sur la littérature grecque à ses débuts. Il y eut d'abord les imitateurs immédiats, auteurs des poèmes du Cycle (cf. p. 11), ainsi que des parodies comiques, comme le *Combat des rats et des grenouilles*, ou le *Margitès*. Il y eut aussi des genres proches, retenant le mètre et la langue d'Homère : ainsi les *Hymnes homériques*, qui faisaient l'éloge de divinités et que l'Antiquité attribuait même à Homère (comme parfois les poèmes précédents) : les principaux ont été composés du VII^e au ^{vi}^e siècle ; ainsi encore les poèmes théogoniques ou didactiques d'Hésiode, que les Anciens plaçaient en parallèle avec Homère (on écrivit plus tard un *Tournoi poétique d'Homère et d'Hésiode*). D'autre part, son influence sur les autres genres littéraires est manifeste. Le lyrisme lui doit largement son style et une bonne part de son inspiration. La tragédie lui emprunta ses héros et son sens du tragique,

au point qu'il devint classique d'appeler Homère le père de la tragédie ou le premier des tragiques (l'idée figure souvent dans Platon). Même l'histoire lui emprunta beaucoup de ses procédés et de son esprit : le traité *Du sublime* (i^{er} siècle de notre ère) insiste sur le fait qu'Hérodote est « homérique entre tous ».

Mais, indépendamment de ces influences d'ordre littéraire qui ne sauraient surprendre au seuil d'une littérature, il se trouve que les deux épopées homériques ont assez curieusement servi de bréviaire dans des domaines fort divers et pendant des siècles.

À l'époque classique, elles semblent avoir été lues et méditées pour des raisons qui n'avaient rien de littéraire. On demandait à Homère des leçons en tous genres. On attendait de lui des modèles d'ordre moral, bien entendu, mais aussi des conseils pour la guerre, pour le gouvernement, pour la vie pratique. Et Platon s'en plaint : il parle des admirateurs d'Homère qui disent « que ce poète a été l'instituteur de la Grèce, et que pour l'administration et l'éducation des hommes il mérite qu'on le prenne et qu'on l'étudie, et qu'on règle selon ses préceptes toute sa conduite » (*République*, 606 e).

Cette tendance, dont les excès furent combattus par Platon, ne devait jamais tout à fait disparaître. Il est parfaitement vrai qu'en peignant ses héros Homère offrait des exemples dignes d'être médités : Alexandre le Grand, nous dit Plutarque, avait sous son oreiller le texte de l'*Iliade*, « comme un viatique pour la valeur guerrière » ; et, à l'époque de César, tel philosophe composait un traité *Sur le bon roi selon Homère*, qui ne devait pas être le dernier du genre.

De façon plus libre, cette tendance se combine avec l'influence littéraire. Car les héros d'Homère, simples et typiques, furent à toutes les époques repris pour incarner des idées morales qui n'étaient plus celles d'Homère. Ulysse fut, pour la tragédie du v^e siècle av. J.-C., l'affreux démagogue épris de mensonges ; mais il était pour les philosophes de l'école cynique, un quart de siècle plus tard, un modèle d'endurance dans les épreuves (Antisthène avait écrit un *Ulysse*). Et après tout, le *Télémaque* de Fénelon cherche encore à instruire avec des souvenirs d'Homère...

Mais, très vite, on ne se contenta pas des enseignements moraux : on voulut lire dans Homère plus que ce qu'il disait ; et, dès le vi^e siècle av. J.-C., on cherchait les « sens cachés ». Cette tendance devait mener en des temps d'inquiétude religieuse croissante, au recours systématique à l'« allégorie ». Vers la fin de l'hellénisme antique, on voit le système poussé à la limite chez des auteurs comme le

philosophe Porphyre (qui, au iii^e siècle de notre ère, écrivit un traité *Sur l'antré des nymphes*) ou comme le néoplatonicien Proclus (qui, au v^e siècle de notre ère, commentant la *République* de Platon, y traitait longuement des dieux homériques et de leur sens). Dans ces systèmes d'interprétation, chaque détail d'Homère devient un symbole et correspond soit à un trait de l'univers, soit à quelque aventure de l'âme, vouée à l'incarnation et aux réincarnations.

Ces interprétations nous paraissent aberrantes. Il ne faudrait pourtant pas croire que la tendance ait, elle non plus, totalement disparu. Car, si l'interprétation symbolique des détails est depuis longtemps abandonnée, les personnages, ici encore, continuent à incarner des idées sur l'homme, sur l'âme, sur la vie et la mort. On ne saurait douter que telle soit la raison présidant au choix d'Ulysse et de l'*Odyssée* comme thème de grandes œuvres sur la vie humaine, avec Joyce (*Ulysses*, en 1922) et Kazantzakis (*L'Odyssée*, en 1938).

Appartenant, ensemble ou alternativement, aux moralistes, aux théologiens, aux romanciers, aux archéologues, aux poètes et aux historiens, les personnages d'Homère continuent donc à vivre et à changer : cette polyvalence et cette survie sont l'attestation la plus rare d'une réussite littéraire unique, dont on a ici tenté d'évoquer au moins certaines causes.

Bibliographie sommaire

Bibliographie

• 1. LECTURE ET ÉTUDE DU TEXTE

- Il existe de nombreuses éditions commentées d'Homère, complètes ou partielles. Les plus importantes sont, pour l'ensemble, Ameis-Hentze-Cauer (Teubner, 1910) ; pour l'*Iliade*, Leaf (1900-1902) et surtout G. S. Kirk *et al.*, *The Iliad. A Commentary*, Cambridge, 1985-1993 (6 vol.) ; pour l'*Odyssée*, Stanford (Londres, 1947) et A. Heubeck *et al.*, *A Commentary on Homer's Odyssey*, Oxford, 1988-1992 (3 vol.) ; pour des extraits de l'*Odyssée*, Bérard, Goube et Langumier (Hachette, 1952). Il existe aussi des index ou lexiques (Ebeling, Gehring, Prendergast-Marzullo et Dunbar). Enfin, on devra toujours consulter P. Chantraine, *Grammaire homérique*, 2 vol., Paris, 1942 et 1953.

• 2. ÉTUDES SUR HOMÈRE ET SUR LA QUESTION HOMÉRIQUE

- On ne cite ici que les études les plus importantes ou les plus célèbres. Elles sont indiquées selon l'ordre alphabétique, afin que le lecteur du livre les retrouve plus aisément. On complétera, pour les années antérieures à 1967, par l'analyse très utile de A. Lesky dans la *Realencyclopädie* (Suppl. XI). Les ouvrages marqués d'un astérisque sont recommandés comme étant d'une lecture facile et utile pour tous.
- Adkins A. W. H., *Merit and Responsibility: a Study in Greek Values*, Oxford, 1960.
- Bassett S. E., *The Poetry of Homer*, Berkeley, 1938.
- Bowra C. M., *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford, 1930.
- – * *Heroic Poetry*, Londres, 1952.
- – *Homer*, Londres, 1972.
- Carlier P., *Homère*, Paris, 1999.

- Carpenter R., *Folktale. Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Los Angeles, 1946.
- Delebecque E., *Télémaque et la structure de l'Odyssée*, Aix-en-Provence, 1958.
- – *La Construction de l'Odyssée*, Paris, 1980.
-
- Dihle A., *Homer-Probleme*, Opladen, 1970.
- Finley M. I., * *The World of Odysseus*, Londres, 1956; trad. franç., Paris, 1969.
- Germain G., *Genèse de l'Odyssée. Le fantastique et le sacré*, Paris, 1954.
-
- Griffin J., « The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer », *Journal of Hellenic Studies*, 97 (1977), p. 39-53.
- – * *Homer on Life and Death*, Oxford, 1980.
- Kakridis J., *Homeric Researches*, Lund, 1949.
- – *Homer Revisited*, Lund, 1971.
- Kirk G. S., * *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962.
- – *Homer and the Epic*, Cambridge, 1965.
- – *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge, 1978.
- Lesky A., *Göttliche und menschliche Motivation in homerischen Epos*, Akad. Heidelberg, 1961, p. 5-52.
- Lloyd-Jones H., *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971.
- Lord A. B., *The Singer of Tales*, Cambridge (Mass.), 1960.
- Mazon P., Chantraine P., Collart P., * *Introduction à l'Iliade*, Paris, 1942.
- Meuli K., *Odyssee and Argonautika*, Utrecht, 1974.
- Nagy G., *The Best of the Achaeans*, Johns Hopkins Univ. Press, 1979 ; trad. franç., Paris, 1994.
- Page D. L., * *The Homeric Odyssey*, Oxford, 1955.
- – *History and the Homeric Iliad*, Berkeley, 1959.
- Parry M., *The Making of Homeric Verse*, A. Parry (ed.), Oxford, 1971.
- Redfield J. M., *Nature and Culture in the Iliad*, Chicago, 1975 ; trad. franç., Paris, 1984.
- Reinhardt K., *Tradition and Geist*, Göttingen, 1960.
- – *Die Ilias und ihr Dichter*, O. Hölscher (éd.), Göttingen, 1961.
- Robert F., * *Homère*, Paris, 1950.
- Romilly J. de, * *Perspectives actuelles sur l'épopée homérique*, Paris, 1984, 42 p.
- W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, Leipzig, 1965, 4e éd.
- Severyns A., *Homère*, Bruxelles, 1945-1948, 3 vol.

○

Whitman C. H., *Homer and the Heroic Tradition*, Harvard, 1958.

- On y joindra des travaux groupant des articles ou essais importants en anglais, publiés en 1978 par B. C. Fenik (*Homer. Tradition and Invention*, cinq contributions) et J. Wrights (*Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*, huit essais publiés séparément, de 1966 à 1970).

• 3. ÉTUDES SUR DES ASPECTS DE LA SURVIE D'HOMÈRE

- Buffière F., * Les Mythes d'Homère et la pensée grecque, Paris, 1956.
- Lévêque P., *Aurea Catena Homeri*, une étude sur l'allégorie grecque, Paris, 1959.
- Stanford W. B., * *The Ulysses Theme*, Oxford, 1968.
- NOTE – Les traductions citées dans le livre sont celles de la Cuf (ou coll. « Budé »), soit : P. Mazon pour l'*Iliade* et V. Bérard pour l'*Odyssée*.